Germanische Studien

unter Mitwirkung der Herren Universitätsprofessoren **W. Brecht, G. Ehrismann, H. v. Fischer, A. Götze, O. Jiriczek, K. v. Kraus, V. Michels, F. Muncker, H. Naumann, J. Petersen, R. Petsch, G. Roethe, E. Schröder, F. Schultz, Th. Siebs, Ph. Strauch, W. Uhl, R. Unger** u. a. herausgegeben von Dr. Emil Ebering.

Heft 76

Stilstudien zu E. T. A. Hoffmann

Von

Dr. Hartmut Schmerbach

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

BERLIN
Verlag von Emil Ebering
1929

Digitized by Google

214006

PT35
.G3
pt.76

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

German 4-8-30

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	5
Die Formung des Stoffes	9
Die Erzählformen	9
Kompositionsformen	16
Die Personenbehandlung	30
Personengruppen. Stellung der Personen zueinander	30
Einführung der Personen	35
Personenbeschreibung	39
Realistik und Mystik	43
Realistische Darstellung	43
Widerstand gegen die Mystik	51
Arten mystischen Gestaltens	54
Licht und Geräusch	59
Rede und Gespräch	63
Der Satz	71
Satzbau	71
Satzverbindung	78
Die Metaphorik	85
Beseelung	85
Bild und Gleichnis	87
Das Wort	95
Das Wort an sich	95
Wortverbindung	98
Das Epitheton	101
Schluß	105
Literaturverzeichnis	106

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit bewegt sich in den Gleisen einer Betrachtungsweise, die etwa seit dem letzten Jahrzehnt für die Beurteilung eines literarischen Kunstwerks stark an Bedeutung gewonnen hat, ja heute mit im Mittelpunkt der literarhistorischen Forschung steht. Sie will den Stil im Kunstwerk eines Dichters aufzeigen, der lange für die Einreihung in die Literaturgeschichte kaum würdig befunden wurde und bei ihr in seinem Wert erst um die Wende des Jahrhunderts zur Geltung kam. Es war das Verdienst von Ellingers Biographie im Jahre 1894, dem Dichter Hoffmann, der nie aufgehört hatte, ein Liebling des Lesepublikums zu sein, der in Frankreich fast mehr geschätzt wurde als Goethe, einen Platz in der deutschen Literaturgeschichte erobert zu haben. Seit Ellingers Biographie ist Hoffmann für viele Forscher Gegenstand von Untersuchungen geworden. Literarhistoriker, Musikwissenschaftler, Aerzte, Psychologen haben sich mit Leben und Werk dieses vielseitigen Künstlers, dieses Menschen, dem nichts Menschliches fremd blieb, beschäftigt. Sie haben uns den Menschen und Künstler noch besser sehen, haben uns das Echte und Falsche im Werk noch besser erkennen gelehrt, als dies Ellinger bereits möglich war. In diesen Untersuchungen ist bereits der Stil der Dichtungen E. T. A. Hoffmanns berührt, auf dessen hervorstechende Eigenschaften aufmerksam gemacht worden. Man hat Arbeiten über Einzelerscheinungen des Hoffmannschen Stils angefertigt. Es fehlt noch eine zusammenfassende Darstellung und genauere Würdigung des gesamten Stils. Zu einer zusammenfassenden Darstellung ist diese Arbeit noch nicht gekommen, denn es zeigte sich im Laufe der Untersuchung, daß diese den Rahmen einer Dissertation gesprengt haben würde. So wurde es nötig, die Untersuchung auf einen Teil von Hoffmanns dichterischen Werken zu beschränken und zwar auf die chronologisch ersten, so daß sich später leicht die Möglichkeit ergeben

Digitized by Google

wird, die Teildarstellung zu einer Gesamtdarstellung auszubauen. Die Arbeit berücksichtigt die Werke, die bis zum Herbst 1817 erschienen sind. Es sind demzufolge außer den „Fantasiestücken", den „Nachtstücken" und den „Elixieren des Teufels" noch folgende Erzählungen herangezogen worden: Die Automate, Der Artushof, Nußknacker und Mausekönig, Rat Krespel, Vision auf dem Schlachtfeld bei Dresden, Der Dei von Elba und Dichter und Komponist. Vereinzelte Hinweise auf Erzählungen der späteren Zeit mußten im Verlauf der Untersuchung gegeben werden, auch durften die Musikrezensionen nicht ganz unerwähnt bleiben.

Konnte die Arbeit also noch nicht zu der erwünschten Gesamtdarstellung vordringen, so bemüht sie sich im gegebenen Rahmen um eine möglichst genaue Würdigung der kennzeichnenden Stilelemente. In diesem Rahmen scheinen sich bereits alle für Hoffmann charakteristischen Stilelemente aufzeigen zu lassen, denn da sich in den zur Untersuchung herangezogenen Erzählungen kaum eine Stilentwicklung nachweisen läßt, dürfte wahrscheinlich auch in den folgenden eine solche nicht vorhanden sein. Die Arbeit will im Sinne des Wortes „le style c'est l'homme même" (Buffon) den Stil aus dem Menschen Hoffmann, aus seinem Wesen, seinen künstlerischen und bürgerlichen Anlagen, soweit das möglich ist, zu erfassen versuchen und sich nicht auf die reine Aufzählung von Tatsachen beschränken. Das bedingte über die gewöhnliche Stiluntersuchung hinaus die Einbeziehung von technisch-kompositorischen Fragen. Es zeigte sich nämlich im Verlauf der Untersuchung, daß die von Hoffmanns Wesen her den Stil vor allem bestimmenden Elemente, die seelische Dynamik, der Realismus, die Musik, die Malerei, sich auch in Technik und Komposition geltend machen. Vor allem zeigte sich, daß die seelische Dynamik hier in außerordentlich starkem Maße zum Ausdruck kommt, daß sie überhaupt eine Grundlage für das dichterische Schaffen abgibt. Wenn diese Erkenntnis einfach übergangen worden wäre, dann würde der Sinn der Dynamik im Stil nicht in vollem Maße klar geworden sein. Die Untersuchungen über Technik und Komposition sind in dem Kapitel „Die Formung des Stoffes" niedergelegt.

Auf den Realismus im Stil Hoffmanns ist schon oft hingewiesen worden, aber er ist meist entweder nur allgemein festgestellt oder es ist auf weniger wichtige Einzelheiten aufmerksam gemacht

Digitized by Google

worden, z. B. auf die, daß es wirklich aus Glas gesponnene Perücken gegeben hat, wie der Pate Drosselmeier in Nußknacker und Mausekönig eine trägt. Darum war es eine Hauptaufgabe der Arbeit, zu zeigen, wo und in welcher Form sich Realismus findet und wo er sich nicht findet. Diesem Zwecke dient das Kapitel „Realistik und Mystik". Die Herausarbeitung des Realismus ließ sich aber nicht auf dies Kapitel beschränken, sondern es mußte auf ihn wie auf die Dynamik immer wieder aufmerksam gemacht werden, da sich beide in den verschiedensten Formen offenbaren.

Als Ergebnis der Arbeit wird sich zeigen, daß Hoffmanns Werk, rein als Form gesehen, aus seiner Seelenhaltung gespeist wird, daß der Musiker, der Maler, der bürgerliche Mensch darauf einen bestimmenden Einfluß gehabt haben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Formung des Stoffes.

Die Erzählformen.

Von den drei Künsten, mit denen sich Hoffmann befaßte, der Dichtung, der Malerei, der Musik, gewann zunächst die Musik auf ihn einen großen Einfluß. Sie war es, die ihn zuerst als Kunst innerlich packte, ihm das erste künstlerische Erlebnis brachte. Begann er doch seine künstlerische Laufbahn nicht als Dichter, sondern als Musiker: als Komponist, als Dirigent, als Musiklehrer.[1] Tief suchte seine Seele in das magische Reich der Musik einzudringen. Er grübelte und grübelte, um das Wesen der Musik zu ergründen, er suchte sich über die Wirkung klar zu werden, die ein Tonkunstwerk auf ihn ausübte. Und was er ergrübelt und erfühlt hatte, das vermochte er in Worte zu kleiden, ja es muß ihn eine innere Neigung dazu getrieben haben, Musik mit den Mitteln der Sprache wiederzugeben. Erklärt wird diese Neigung vielleicht dadurch, daß in Hoffmanns Bewußtsein Assoziationen von Klangvorstellungen mit solchen anderer Sinnesgebiete, namentlich des Gesichts, erfolgten, die eine Darstellung in Worten viel eher möglich machten als die reine Musik, die in ihrem geheimnisvollen Wesen jeder Wiedergabe durch Worte widerstrebt.[2] So sehr hatte sich Hoffmann in das Reich der Musik hineingelebt, daß ihn Schmerz und Wut darüber packte, daß so viele Menschen die Musik nicht als jene wunderbare, das „Innerste durchdringende" Kunst achteten, sie sogar zu einer angenehmen Stundenkürzerin, zu einer Mitwirkenden für banale Vergnügungen herabwürdigten. Diesem Schmerz suchte er Luft zu schaffen, indem er in scharfen und ironischen Worten sich

1. Von den Anfangsromanen werden wir absehen können, da ihnen nach allem, was wir darüber wissen, kein künstlerisches Erlebnis zugrundeliegt.
2. Vgl. Schaeffer, S. 92.

Digitized by Google

gegen die Mißachtung der Kunst wehrte, mit überlegenem Spott die Vertreter dieser Mißachtung der Kunst abfertigte. Ausdeutung der Musik im dargelegten Sinne und Kampf gegen die Mißachtung der Musik und später der Kunst überhaupt sind Inhalt vieler dichterischer Schöpfungen von Hoffmann und ganz besonders seiner frühen, wie Ritter Gluck, Don Juan, Kreisleriana. Wir werden daher wohl sagen dürfen, daß es die Musik war, die in ihm die schlummernden dichterischen Kräfte geweckt hat.

Doch es ist nicht die Musik allein, die Hoffmann zur Entfaltung seiner dichterischen Kräfte angeregt hat. Er litt furchtbar unter seelischen Spannungen und Hemmungen. Seine Tagebücher zeigen uns, wie er Tage, Wochen unter einem ständigen Druck lebte, wie er unter einem grausamen Schicksal zu stehen glaubte, wie furchtbare Träume und Visionen sich seiner bemächtigten. Immer wieder packt ihn die Angst, daß er über kurz oder lang wahnsinnig werden würde. Diese Angst hat ihn zur Beschäftigung mit den Erscheinungen der Geisteskrankheiten, des Magnetismus, Mesmerismus und des Traumlebens getrieben, die in manchen Erzählungen ihren Niederschlag gefunden haben. Wenn die Hemmungen und Spannungen nicht irgendwie nach außen zur Entladung kamen, sondern der Dichter sie immer wieder in seinem Inneren mit sich herumtrug, dann konnten sie schließlich wirklich zum Wahnsinn führen. Die Entspannung schuf sich Hoffmann durch die Flucht in die Dichtung. Er erlöste sich von den ihn bedrängenden unbegreiflichen Mächten, indem er sich mit ihnen in der Dichtung auseinandersetzte und sich so zum Herrn über sie machte. Daß Hoffmann selbst an die Erlösung durch die Dichtung glaubte, scheint mir aus folgenden Stellen hervorzugehen: „Warum denke ich schlafend oder wachend so oft an den Wahnsinn? — Ich meine, geistige Ausleerungen könnten wie ein Aderlaß wirken."[3] „Wenn du mißvergnügt bist, so fang nur an einen Roman zu schreiben, das ist gute Medizin."[4]

Wir sehen, daß es innere Erlebnisse, hier das der Musik, dort das der seelischen Hemmungen sind, die Hoffmann zu dichterischer Gestaltung führten. Aeußere Erlebnisse mit Personen, Gegenständen, Erleben von Geschehnissen lieferten ihm den Stoff, an dem

3. Tagebücher I, 74.
4. Briefe I, 65.

Digitized by Google

er seine inneren Erlebnisse aufzeigen konnte. Da Hoffmanns seelische Spannung, besonders in seinen dichterischen Anfängen, dahin strebte, das innere Erleben recht unmittelbar Gestalt gewinnen zu lassen, so ist es nicht zu verwundern, wenn er sich gern selbst in den Mittelpunkt der Erzählungen stellt und alles Geschehen auf sich selbst bezieht. Derartiges Bestreben bedingt die Icherzählung, die in den „Fantasiestücken" bis auf drei Erzählungen, dem Magnetiseur, den Goldenen Topf und Kreislers musikalisch-poetischen Club zur Anwendung kommt. Laut Vorwort sollen die Kreisleriana Niederschriften des Kapellmeisters Kreisler sein, aber wir merken das kaum, denn Kreisler ist der Dichter selbst, der seine inneren und äußeren Erlebnisse wiedergibt, und so empfinden wir diese Icherzählung nicht anders als „Ritter Gluck" oder „Don Juan". In den folgenden Dichtungen sind das „Majorat", die „Fermate", „Das öde Haus", „Die Elixiere des Teufels" bekannte Icherzählungen. Die Elixiere des Teufels sind die einzige Icherzählung in der hier behandelten Zeit, in der der Dichter nicht mit dem erzählenden Ich identisch ist, doch hat dieses Ich gar manche Züge aus Hoffmanns innerem Erleben mitbekommen. Technisch wird hier durch die Ichform eine Steigerung der Wirklichkeitsillusion in dem tollen Spiel mit der Wirklichkeit erzielt.

Hoffmanns Temperament macht sich in den Formen, unter denen die Icherzählung auftritt, in sehr starkem Maße bemerkbar. Mit unmittelbarer Wucht drängen oft seine Erlebnisse zur Gestaltung. Nur aus solchem Drängen nach unmittelbarer Gestaltung wird die Fiktion verständlich, daß Kreisler seine „musikalischen Leiden", die er in der Gesellschaft, in der er eben weilt, erduldet, am Flügel sitzend auf die leeren Umschlagseiten der Bach'schen Variationen niederschreibt. Am Flügel sitzend schreibt Kreisler auch seine Gedanken „über den hohen Wert der Musik" und über „Beethovers Instrumentalmusik". Der äußeren Form nach sind diese Niederschriften Tagebuchaufzeichnungen, die noch zumeist den Untertitel der Fantasiestücke: „Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten" rechtfertigen. Schon die Tagebuchaufzeichnungen der „höchst zerstreuten Gedanken" sind nach der Aussage der Einleitung für die Veröffentlichung bestimmt und durchkreuzen so den Gedanken des Tagebuchs.

Digitized by Google

Die Tagebucherzählung zeigt den Dichter gegenüber den Dingen in passiver Haltung. Er registriert nur, was auf ihn einstürmt. Das genügt aber dem Dichter nicht. Sein Temperament verlangt danach, sich anderen gegenüber über das Erlebte und Gefühlte auszusprechen. Die Erzählung in der Form der mündlichen Mitteilung, die Rede, der Brief entspringen aus diesem Verlangen. Erzählungen, die den Charakter mündlicher Mitteilung tragen, sind „Die Fermate", „Das öde Haus" und auch der „Musikfeind" dürfte wohl so zu deuten sein. In die Form der Rede sind die Lehren des „Vollkommenen Maschinisten" gekleidet, wodurch die Ironie höchst wirkungsvoll zutage tritt. Erlebtes und Gefühltes legt der Dichter am rückhaltlosesten in der Brieferzählung dar. Hier sah er die Möglichkeit, sein Mitteilungsbedürfnis mit ungehemmten Gefühlsausbrüchen zu verbinden; hier glaubte er seine Gedanken ungezwungen darlegen zu können. Bereits die erste schriftstellerische Arbeit, das „Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt", erörtert in der Briefform Probleme zu Schillers „Braut von Messina". „Ombra adorata" kann nur als Brief gedacht sein: eine Frau dankt ihrem Freund, daß er sie vor seelischer Vernichtung durch die Musik bewahrt hat, indem er verhinderte, daß Beethovens große Symphonie gespielt wurde. Der „Don Juan" ist ein Brief. Ueber der wunderbaren Stimmung und der Begeisterung des Dichters kommt es uns kaum zum Bewußtsein, daß es doch eigentlich kaum möglich ist, Erlebnisse im Augenblick des Erlebens niederzuschreiben, wie das der Dichter tut, indem er in der Loge seinen Brief schreibt und darin die wunderbaren Begebenheiten, die er in dem leeren Theater erlebt, gleich mitbeschreibt. Die Kreislerbriefe singen das hohe Lied der Kunst und tun die schnöde Welt ab. Die sogenannte vornehme Gesellschaft kann nicht ironischer abgefertigt werden, als in dem Briefe des Affen Milo in der „Nachricht von einem gebildeten jungen Manne".

Gern hat Hoffmann die Icherzählung in der Form des Reiseerlebnisses angewandt. Aus dem Tagebuche eines r e i s e n d e n Enthusiasten sollen die Fantasiestücke sein. Der Zufall und wunderbare Begebenheiten ließen sich so viel eher glaubhaft machen. Das liegt daran, daß wir Zufälle und wunderbare Dinge, die sich in unserem gewohnten Umkreis abspielen, nicht glauben, weil sie unserer Erfahrung widersprechen. Außerhalb unseres gewohnten

Digitized by Google

Umkreises aber haben wir keine sichere Erfahrung und sind daher eher geneigt, hier Zufälle und Wunder anzuerkennen. Ein „Don Juan" wird nur als Erlebnis in einer fremden, nicht näher bezeichneten Stadt, ein Alban und seine Taten (Magnetiseur) werden nur in einem einsamen Schlosse recht glaublich. Auf Reisen ist der Mensch für alle Eindrücke viel empfänglicher als in seinem heimatlichen Kreis. Er geht den Eindrücken nach, sucht Rätsel zu entwirren. Dem Reisenden fällt „das öde Haus" in die Augen, an dem der Einheimische achtlos vorüberläuft. Auf den Städter macht die Einsamkeit des „Majorats R-sitten" einen so starken Eindruck, daß er leicht in das gefährliche Abenteuer hineingerät. In den „Elixieren" bot die Form des Reiseromans die Möglichkeit, den Helden zum Mittelpunkte lose miteinander verknüpfter Novellen zu machen.[5] Die seelische Entwicklung des Helden ließ sich so in äußere Handlung umsetzen. Das Zufällige und Willkürliche des Orts- und Situationswechsels wird hier durch die auf Geheiß einer höheren Macht veranlaßten Reisen des Helden motiviert.

In den Rahmenerzählungen, wie „Magnetiseur", „Jesuiterkirche in G.", „Majorat" ist der Rahmen in der Ichform und die Erzählung selbst in der Er-form geschrieben. Die „Elixiere" bilden eine Ausnahme, denn hier stehen Rahmen und Erzählung in der Ichform. Hoffmann verwendet die Rahmenerzählung gern, weil er einmal hier sein Ich, wenn auch nur im Rahmen, geltend machen konnte, und weil sich ihm dadurch, daß er sich zum Herausgeber von aufgefundenem Material oder einer mündlichen Erzählung macht, eine Steigerung der Wirklichkeitsillusion ermöglicht, indem seine Erzählung auf Akten aufgebaut zu sein scheint. Allerdings wird die Aussage des Dichters, daß er den Aufsatz „Träume sind Schäume" (Magnetiseur) im Nachlaß Bickerts gefunden habe, nicht recht glaubhaft, da in diesem Aufsatz ständig von den Handlungen Bickerts in der Er-form erzählt wird, Durchaus glaubhaft wird uns dagegen die Mitteilung, daß er aus den Aufzeichnungen des Medardus (Elixiere) sein Buch geformt habe, oder daß er von dem Prior die von einem Studenten verfaßte Lebensbeschreibung des fremden

5. Vgl. Schissel von Fleschenberg, S. 10.

Digitized by Google

Malers erhalten habe (Jesuiterkirche),[6] oder daß er den mündlichen Bericht seines Oheims niederschreibe (Majorat).

Gar zu gerne möchte der Dichter auch in der Er-Erzählung selbst mitspielen, sein Ich zur Geltung bringen. Echt romantisch läßt er sich in das Zauberreich des „Goldenen Topfes" mithineinziehen und vollendet dort seine Beschreibung des Landes „Atlantis",[7] und im „Sanktus" mischt er sich als „reisender Enthusiast" in das Gespräch. Vermag er aber auch auf diese Art sein Ich nicht mehr einzumischen, dann möchte er wenigstens mit dem Leser in Verbindung bleiben, mit ihm sich unterhalten. Dazu dienen die „Apostrophen". Gewiß werden solche Anreden an den geliebten Leser und die geliebte Leserin oft recht unangenehm, doch der Dichter will die Wahrheit seiner Aussagen beteuern (Rat Krespel), er will das Geschilderte recht glaubhaft machen (Topf, 7. Vigilie), will den Leser die Lage stark empfinden lassen (Topf, 10. Vigilie; Nußknacker), will in ihm Mitempfinden für seinen Helden wecken (Sandmann III, 18; Elixiere Teil II, 1. Abschnitt), will ihm den Ort der Handlung recht eindringlich machen (Artushof, Steinernes Herz). Dieses Heraustreten aus der objektiven Haltung, dieses sich Offenbaren an den Leser hat Hoffmann mit der Romantik gemein. Es liegt in dieser von Sterne und Jean Paul begründeten Manier zugleich eine Ironie, indem der Dichter dem Leser gleichsam sagt, wie er als Schauspieldirektor die Welt und ihre Figuren regiert.[8]

Bis zu einem gewissen Grade teilt Hoffmann mit der Romantik auch die Neigung zum Fragment. Theoretisch hat er sich in den „Serapionsbrüdern" über das Fragment ausgesprochen.[9] Danach soll die Phantasie des Lesers „nur ein paar heftige Rucke erhalten und sich dann selbst beliebig fortschwingen." Er haßt es, wenn in einer Erzählung „mit dem historischen Besen" so rein gekehrt wird, „daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht mehr empfindet, noch einmal hinter die Gardinen zu schauen." Praktisch

6. Hier wie in der ersten Ausgabe des Magnetiseur kann er echt romantisch ein Spiel mit der Herausgeberfiktion nicht unterlassen. Für die erste Herausgeberfiktion des Magnetiseur vgl. man Werke I, 466.
7. Vgl. Zwölfte Vigilie.
8. Vgl. Jost, S. 34.
9. Vgl. Ell., VI, 119.

Digitized by Google

ist in unserer Zeit nur die „Automate", zu deren Verteidigung er das Obige gesagt hat, wirklich Fragment geblieben. Indessen hinterläßt so manche Novelle das Gefühl, daß man ein Fragment vor sich hat. Nur durch ganz äußerliche Mittel scheint die Fragmentlücke ausgefüllt zu sein. Das gilt vor allen Dingen für die Novellen, die sich aus grundverschiedenen Bestandteilen zusammensetzen, wo auf eine geheimnisvolle, großartige Erzählung eine langweilige, schablonenhafte, oft mit üblen Schauermitteln arbeitende Erklärung von für die Vorgeschichte Notwendigem gebracht wird. So werden das „Majorat" durch die Schauerzählung des Oheims, die „Elixiere" durch das abscheuliche Pergamentblatt des Malers, die „Abenteuer der Sylvesternacht" durch die oberflächliche „Geschichte vom verlorenen Spiegelbild" verdorben. Der Realist und der an Genauigkeit gewöhnte Jurist in Hoffmann mag sich vielleicht gesträubt haben, die Erzählungen als Fragmente in die Welt gehen zu lassen, aber die Fragmente einer dichterisch gestalteten Lösung entgegenzuführen, dazu war ihm der in der Lösung zu behandelnde Stoff zu erlebnisfremd, und so hat er die Erzählungen rasch und ohne dichterische Durchdringung vollendet.[10]

Dem Hoffmann der Fantasiestücke, dem sich jedes Erlebnis zum Gefühlsausbruch gestaltete, konnte die Objektivierung eines Erlebnisses noch nicht gelingen. Er hat es zweimal durch Anknüpfen an ein literarisches Werk versucht und beidemal ist der Versuch gescheitert. Die „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" bleibt für den, der Cervantes nicht kennt, zum großen Teil unverständlich, und der „Spikher" der „Abenteuer der Sylvesternacht" kann gegen sein großes Vorbild „Schlemihl" nicht aufkommen. Die Verschmelzung der Erlebnisse mit der vorliegenden literarischen Tradition ist nur ganz äußerlich. Die Tradition ist für den Dichter ein fremder Bestandteil geblieben, den wir fein säuberlich von dem Erlebnis zu trennen vermögen. Wohl vermochte später der Dichter seine Erlebnisse zu objektivieren, aber an die literarische Tradition hat er sie nicht wieder anzuknüpfen versucht.

---

16. Schaukal, S. 147 f. macht auf die Widersprüche aufmerksam. Seine Deutung aber, Hoffmann sei gezwungen gewesen, die unfertigen Erzählungen durch Verlegerzwang einmal rasch fertig zu machen, scheint mir nicht bis zum Kern dieser Erscheinung vorzudringen.

Digitized by Google

Kompositionsformen.

Richard Wagner hat sich mit seinem Leitmotiv ein Mittel geschaffen, charakteristische Personen und Begebenheiten herauszuheben, indem er diesen eine besondere Zeichnung gegeben hat, die sie durch das ganze Werk hindurch beibehalten. Mit Leitmotiven wird eine Handlung mit der anderen verklammert und verzahnt. Leitmotive ähnlicher Art lassen sich auch in der Dichtung nachweisen, nur eben bestehen sie anstelle einer Tonfolge aus einer Wortfolge.[11] Als Anselmus unter dem Hollunderbaum sitzt (Topf, 1. Vigilie) winden sich Schlänglein durch die Zweige des Baumes und dazu ertönen „wunderbare Kristallglocken". Stets kündigen diese Krystallglocken die Nähe der „holden Serpentina" und damit auch die Nähe des Geisterreichs an. Ist es hier ein Klang, der sich an das Auftreten einer Person knüpft, so sind es in anderen Fällen bestimmte Worte. Fast jedes Auftreten des Salamanders und Archivarius Lindhorst beginnt mit dem schneidenden „Hei, hei". Da auch die Sprache im weiteren Sinne eine musikalische Form ist, so können wir wohl hier von einem musikalischen Leitmotiv sprechen, das dem Wagners sehr nahe verwandt ist. Im „Topf" ist es am schönsten angewandt. Dem draufgängerischen „Hei, hei" des Archivarius Lindhorst steht das boshafte „ins Kristall bald dein Fall" des Aepfelweibes gegenüber, das als böser Erdgeist dem Salamander Schaden zufügen möchte und Anselmus in das Philisterium herabziehen will. Kampf des Guten gegen das Schlechte wird so schon leitmotivisch ineinander verzahnt. Der Doppelgänger in den „Elixieren" kündigt sich immer mit dem grausigen „Brü-der-lein ... Me-dar-dus" und den anschließenden immer ähnlichen, langgezogenen stotternden Worten an. Der Wahnsinn Nathanaels (Sandmann) ist äußerlich in dem wiederkehrenden „Feuerkreis dreh dich" und „Holzpüppchen dreh dich" zu erkennen. Im „Majorat" wird etwas äußerlich die Wirkung des Schauerlichen verstärkt durch das wiederkehrende „Daniel! — Daniel! — was machst du hier zu dieser Stunde?". Durch das bei jeder Gelegenheit heruntergeleierte „Amenez vos troupeaux bergères" der Schwester Juliens im „Steinernen Herz" wirkt die Beschränktheit dieses Mädchens umso stärker.

11. Vgl. Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 358 ff. und Das Wortkunstwerk, S. 152 ff. In beiden Büchern wird auch das Leitmotiv bei Hoffmann erwähnt.

Digitized by Google

Neben dem musikalischen Leitmotiv steht ein anderes, das visuelle Eindrücke aufnimmt, die bei ihrer Wiederkehr, wie das musikalische Leitmotiv, vertiefend und zugleich verknüpfend wirken. Ich möchte es „visuelles Leitmotiv" nennen. Serpentina und Veronika haben blaue Augen. Immer wieder tauchen blaue Augen vor der Seele des Anselmus auf, wenn er an die Liebe denkt, und sie verwirren ihn und machen ihn schwankend zwischen Philisterliebe zu Veronika und der romantischen Liebe zu Serpentina (Topf). Das Motiv der blauen Augen schlägt zugleich eine Brücke zwischen der Geisterwelt, vertreten durch Serpentina, und der Welt der Philister, vertreten durch Veronika. Das immer wieder auftretende Motiv von den gestohlenen Augen treibt Nathanael (Sandmann) tiefer und tiefer in den Wahnsinn hinein: Die Amme hat in ihrem grausigen Sandmannmärchen das Motiv von den geraubten Augen angeschlagen (III, 5), der Zusammenstoß mit Coppelius, der dem Kinde die Augen nehmen will (II, 9 f.), macht in Nathanael das Märchen zum Erlebnis. Der Gedanke an dies Erlebnis taucht gespenstisch wieder auf, als Coppola seine Brillen mit dem anbietenden „Hab auch sköne Oke, sköne Oke" (II, 27) verkaufen will. Als nun gar im Kampf zwischen Coppola und Spalanzani um den Automaten Olympia Nathanael hört, daß die Augen des Automaten ihm gestohlen sein sollen, da bricht er in Wahnsinn aus (II, 37 f.). Bei dem Anblick der Geliebten erwacht in Medardus (Elixiere) immer wieder die Neigung zum Bösen. Visuelle Leitmotive dienen teilweise auch zur Charakterisierung des Fremden in „Ignaz Denner". Dessen Gestalt wird vor unseren Augen deutlicher und deutlicher durch die wiederholte Betonung des stechenden, falschen, funkelnden Blicks, des seltsamen höhnischen Lachens, der Abneigung des Andres gegen ihn und durch seine wiederholte Ablehnung von Gebet und Gott.

Mit diesen beiden Formen des Leitmotivs scheint mir das Hoffmann'sche Motivwerk aber noch nicht erschöpft. Ich glaube noch ein Erinnerungsmotiv und ein Ahnungsmotiv unterscheiden zu können, die beide noch viel stärker die Erzählungen durchsetzen als die oben betrachteten Motive. Das Erinnerungsmotiv sehe ich darin, daß im Verlauf der Erzählungen an vergangene Ereignisse, Handlungen, Zustände erinnert oder auch nur auf solche angespielt wird. Solche Wiederholungen von Vergangenem mögen in der Wirkung manchmal lästig sein, ihr Sinn aber ist, die Erzählung in

Digitized by Google

ihren einzelnen Teilen zu verzahnen und zu verklammern. Das Erinnerungsmotiv ist eines der wichtigsten Mittel, um die nur locker miteinander zusammenhängenden „Novellen“[12] der Elixiere zu verketten. So rufen die von dem fremden Maler ausgestellten Bilder Erinnerungen an die heilige Linde, an die Aebtissin, an Aurelie in Medardus und auch im Leser wieder wach (II, 109 ft.), das jähe Auflachen des Medardus bei des Majors Bemühungen um Aurelie die Erinnerung an sein Auflachen bei der Einkleidung (II, 186). Die spöttischen Rufe der Leute bei des Medardus ungeschicktem Reiten: „Seht doch, seht doch, der reitet wie ein Kapuziner“ (II, 98) erinnern Medardus daran, daß er doch eigentlich ein Mönch ist; daß Aurelie bei besonderen Anlässen in ihrer Kleidung immer der heiligen Rosalie auf dem Altarbild des Klosters in B. gleicht, gibt stets von neuem den Ursprung der sündlichen Leidenschaft des Medardus zu erkennen. Die Beispiele ließen sich häufen. Das Erinnerungsmotiv ist aber keineswegs auf die Elixiere beschränkt: die Ungeschicklichkeit des Anselmus, die nur an die irdische Welt gebunden ist, erinnert stets von neuem an sein erstes unglückliches Zusammentreffen mit dem Aepfelweib, der Ton des zerbrochenen Glases im „öden Haus“ an die Stimme der wahnsinnigen Alten (III, 188). Erinnerungsmotiv und visuelles Leitmotiv gehen wohl einmal ineinander über, wie deutlich im Sandmann zu erkennen ist.

Hatte das Erinnerungsmotiv vergangene Zustände und Ereignisse wieder aufgenommen, so nimmt das Ahnungsmotiv im engeren Sinne kommende Zustände und Ereignisse andeutend vorweg. Es hat also prophetischen Charakter. Diese Form ist indessen bei Hoffmann sehr selten. Wir haben sie, wenn der alte Reinhold den Eintritt Aureliens ins Kloster andeutet (II, 317): „Ach, Aurelie! Aurelie — auch du! — die letzte! — tot — tot für diese Welt!“ Im weiteren Sinne wollen wir dem Ahnungsmotiv alle die Begebenheiten und Personen zurechnen, deren Bedeutung uns unklar, die aber nach unserer Ahnung mit dem Geschehen in irgendwelchem mystischen Zusammenhange stehen und die erst am Schluß oder im Verlauf der Erzählungen für unser Bewußtsein deutlich werden. Indem der Dichter uns recht lange im Unklaren läßt und nur immer wieder Andeutungen gibt, erhöht sich unsere Spannung mehr und mehr, unser

12. Der Ausdruck stammt von Schissel von Fleschenberg.

Digitized by Google

Gefühl erhofft von Andeutung zu Andeutung Befriedigung seiner Ahnungen. Schon im „Ritter Gluck" ist von diesem Mittel genial Gebrauch gemacht, indem das Gebahren des fremden Mannes immer geheimnisvoller, immer unverständlicher wird. Im ersten Teil der Elixiere wird eine Fülle von Ahnungsmotiven aufgehäuft: die Todsünde des Vaters des Medardus wird dunkel gelassen, nur später angedeutet, daß er mit dem Hofe in geheimnisvollen Beziehungen stand. Die Zuneigung der Aebtissin zu Medardus und die Erregung ihrer Schwester, der Fürstin, beim Anblick des Medardus geben uns zu denken. Die Aehnlichkeit zwischen dem Doppelgänger und Hermogen weckt eine dunkle Ahnung. Die ein Verbrechen andeutenden Reden des Malers in der „Jesuiterkirche" (III, 114), das unverständliche „Hier ist ja wohl schon Gericht gehalten worden" des alten Franz im „Majorat" (III, 202), kalte Hand und kalte Lippen der Olympia (Sandmann III, 32 f.) erregen geheimnisvoll-schauerliche Spannung.

Aus unseren vorigen Ausführungen ergibt sich schon, daß die Ahnungsmotive einer Lösung entgegenstreben, die rückläufig alle die Ahnung weckenden Personen und Ereignisse zu erklären sucht. In welche Formen wird diese Lösung gekleidet? Die einfachste und doch höchst wirkungsvolle Klärung einer ahnungweckenden Person finden wir im „Gluck", der merkwürdige Fremde stellt sich zum Schlusse der Erzählung selbst vor: „Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte sonderbar lächelnd: ‚Ich bin der Ritter Gluck'" (I, 29). Dagegen ist es abscheulich, wie der geheimnisvolle Maler über sich und seine Mission in dem Pergamentblatt Rechenschaft ablegt (Elixiere). Die Ahnungen, die sich an das Auftreten der wahnsinnigen Alten im „öden Haus" anknüpfen, werden durch die Schauererzählung des „Doktor K." befriedigt (III, 189 ff.). Die Ahnungsmotive, die sich an Ereignisse anknüpfen, finden ihre Lösung in Berichten von Personen, in Tagebuchblättern, Niederschriften, Briefen, die häufig widerlich erklärungssüchtig sind. Gegenüber dem die Geschichte der Mönchskutte auseinandersetzenden Bauern in den Elixieren (II, 318 f.) oder der „Geschichte vom verlorenen Spiegelbild" (Sylvesternacht) hebt sich fein und zart das Gespräch am Ende des „Don Juan" ab, das nur eine andeutende Lösung gibt (I, 103). In seine Elixiere hatte Hoffmann so viele Ahnungsmotive hinein-

Digitized by Google

gearbeitet, daß er im zweiten Teil des Romans eine Lösung neben die andere stellen mußte. Solche Lösungen machen, wie wir schon bei Hoffmanns Neigung zum Fragment gezeigt haben, zum großen Teil den Eindruck, aufgepfropft zu sein.

Die Einbeziehung der romantischen Schicksalsidee in den Erzählungsverlauf (Magnetiseur, Ignaz Denner, Elixiere), zeigt in ihrer Auswirkung Aehnlichkeit teils mit dem Erinnerungsmotiv, teils mit dem Ahnungsmotiv. Es erscheint uns zwar oberflächlich und das natürliche Gefühl verletzend, wenn alle das Leben des Medardus bestimmenden Ereignisse, alle Verbrechen in den Elixieren auf die Festtage der heiligen Rosalie und des heiligen Antonius fallen, aber der Erzählung werden so ganz harmonisch und symmetrisch ihre Höhepunkte gegeben. Dadurch zudem, daß der gegenwärtige Höhepunkt mit dem vergangenen immer erinnernd in Beziehung steht, vermag der Leser leicht die Fülle der Begebenheiten zu überblicken, und er wird ahnen, daß weitere Höhepunkte folgen müssen. So abscheulich das „verhängnisvolle Messer" des Medardus für unser Gefühl ist, es ruft immer wieder die Erinnerung an die vergangenen Verbrechen zurück und schlägt die Brücke über die verwirrende Fülle von Schauplätzen und Handlungen. Im „Magnetiseur" kommt der Schicksalstag, der 9. September, nicht recht zur Geltung, wahrscheinlich wohl, weil eine die Erzählung bestimmende Hauptperson fehlt. Der Bericht von dem verhängnisvollen Kästchen im „Ignaz Denner" ist in den Bau der Erzählung so oberflächlich eingefügt, daß wir höchstens ahnen können, Andres werde solange vom bösen Donner verfolgt werden, wie das Kästchen in seinem Besitz sei. Die von G. H. Schubert her auf den „Ignaz Denner" übertragene Zahlenmystik — die Zahl 9 spielt bei allen Ereignissen eine große Rolle — stellt schon eher zwischen den einzelnen Ereignissen Erinnerungen her und weckt vor allem in uns starke Ahnungen.

Die Anwendung des Schicksalstages bringt in den Elixieren eine symmetrische Aufteilung des Stoffes. Mit weiteren Mitteln wird ein förmlicher Parallelismus im Aufbau erzielt.[13] Die Apostrophe an den Leser im Anfang des zweiten Teils steht als Gegenstück zum Vorwort des Herausgebers. Die himmlische Braut-

13. Vgl. Schissel von Fleschenberg, der den Parallelismus bis ins Einzelne nachweist.

Digitized by Google

schaft Aureliens am Ende ist Kontrastparallele zur irdischen am Anfang des zweiten Teils. Diese Brautschaften sind Höhepunkte für die Entwicklung des sündlichen und des sühnenden Medardus. Die Reisestationen des Medardus sind auf der Hin- und Rückreise fast gleich. Die Stationen der Rückreise dienen dazu, Medardus über sich selbst und seine merkwürdigen Schicksale aufzuklären. Durch die Parallelität mit den Stationen der Hinreise war mit Hilfe der Erinnerung leicht die aufklärende Brücke zu schlagen. Der Fürstenhof wird auf der Rückreise nicht berührt, aber die Nähe des Fürstenhofes ruft in Medardus die Erinnerung an seine vergangenen Taten wach (II, 316). Der Reiseweg ist folgender: Kloster — Teufelssitz — Landschloß — Fürstenhof — Rom — (Fürstenhof) — Landschloß (Schicksal des Barons geklärt und Andeutung über das Schicksal Aureliens, II, 317) — Teufelssitz (das merkwürdige Wiederfinden der Mönchskutte wird klar, II, 318 f.) — Kloster (die letzten Rätsel werden durch die Erzählung des Priors gelöst). Die Rückkehr ins Kloster gab die Möglichkeit, die Manuskriptfiktion aus der Geschichte selbst durch den angeblichen Verfasser begründen zu lassen. Eine solche symmetrische Aufteilung war nur in einem Roman möglich, der eine Entwicklung bringt. Da weitere Romane in der hier zu behandelnden Zeit fehlen, finden wir auch solche Aufteilung nicht mehr.

In einem Roman wie den Elixieren, in welchem der Held fast immer aktiv im Mittelpunkt der Ereignisse stand,[14] konnte sich die Handlung, ohne bald vor-, bald zurückzuspringen, fortentwickeln, der Abstand zwischen den einzelnen Kapiteln bleibt räumlich und zeitlich denkbar gering. Nur das Erlebnis mit des Konzertmeisters Tochter wird nachgeholt (II, 22). Auch die Ereignisse, die sich seit der Ohnmacht des Medardus zugetragen hatten, mußten nachgeholt werden, wenn Medardus im Mittelpunkt des Geschehens bleiben sollte (II, 253 ff.). Aehnlich werden im „Ignaz Denner" die Ereignisse nachgeholt, die sich während der Abwesenheit des Andres zugetragen haben (III, 71 ff.). In den meisten Hoffmann'schen Erzählungen fließt die Handlung ohne Vorwegnahme und Nachholung weiter und soweit Kapiteleinteilung vorhanden ist, liegen Kapitelschluß mit nächstem Kapitelanfang zeitlich und räumlich eng

14. Daß er von einer höheren Macht regiert wird, hindert erzählungstechnisch seine Aktivität nicht.

Digitized by Google

beieinander. Eine Ausnahme bildet der „Topf". Hier ist der Held fast ganz passiv, zwei Mächte kämpfen um seine Seele: Philistertum und Geisterwelt. Der Dichter mußte also schildern, wie bald die eine, bald die andere Macht auf den Helden Einfluß gewinnt. Dadurch wurde der räumliche und zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Kapiteln meist sehr groß, denn die Handlungen und Absichten der einen Macht sind zeitlich bereits weit über das hinausgeführt, was von der anderen Macht zu erzählen begonnen wird. Da werden die Folgen des Punschabends (11. Vigilie) erst nach den Erlebnissen des Anselmus in der Kristallflasche geschildert (10. Vigilie), während doch beide Ereignisse gleichzeitig sind. Der Dichter geht soweit, daß er Begebenheiten, die sich sehr wohl zusammenbringen ließen, zeitlich einfach umstellt, um das Wichtigere vorwegzunehmen. So kommt z. B. der Bericht über den Eintritt des Anselmus in das Haus des Archivarius Lindhorst (6. Vigilie) erst nach dem Bericht über die Tätigkeit des Anselmus in diesem Hause. Klafft nun auch zwischen Kapitelende und nächsten Kapitelanfang zeitlich und räumlich eine Lücke, so wird doch mit besonderen Mitteln eine Ueberbrückung versucht. Es wird nämlich die Person, die bei Beginn des neuen Kapitels im Vordergrund steht, bereits am Ende des vorangehenden vorbereitet. In der zweiten Vigilie ist von Lindhorst die Rede, die dritte Vigilie eröffnet Lindhorst mit seinem Märchen. Dem Anselmus wäre es am Schlusse der vierten Vigilie sehr unangenehm, wenn er den Paulmann und Heerbrand begegnete, die fünfte Vigilie beginnen die beiden mit einem Gespräch. Am Schlusse der siebenten Vigilie denkt Veronika an Anselmus, in der achten tritt Anselmus auf. Diese Art der Verbindung der Kapitel ist bis auf den Uebergang von der zehnten zur elften Vigilie überall durchgeführt.

Bei Goethe oder Kleist ist der äußeren Haltung nach die Gestaltung einer Erzählung dadurch veranlaßt, daß diese Dichter den Stoff zu ihrer Erzählung irgendwie kennen gelernt haben und ihn nun auf Grund ihres durch das Kennenlernen erlangten Wissens vor uns ausbreiten wollen. Sie stehen also dem Stoff objektiv gegenüber und dadurch wird auch ihre Darstellung objektiv.[15] Bei Hoffmann da-

15. Ich betone das „der äußeren Haftung nach", weil natürlich in Goetheschen und Kleistschen Erzählungen auch Erlebnisse zur Gestaltung getrieben haben. Der subjektive Bestandteil ist aber in der Darstellung, ganz im formellen Sinn gemeint, nicht zum Ausdruck gekommen.

Digitized by Google

gegen ist die Gestaltung dadurch zustande gekommen, daß in seinem Inneren jeder Stoff zum Erlebnis geworden ist, daß sein Malerauge jede Situation erfaßt und sein Beobachterblick sie ergründet hat und daß seine Seele ihn zur Wiedergabe des erlebten Stoffes drängte. Seine Darstellung mußte notwendig subjektiv werden.[16] Daher knüpfen seine Erzählungen gern an Begegnungen, an abenteuerliche Geschehnisse an (Gluck, Don Juan, Berganza, Sylvesternacht, Oedes Haus, Majorat, Sandmann, Topf). Dem Maler Hoffmann gibt ein Bild die Anregung zu einer Erzählung[17] (Fermate, Schilderung der Papstszene in den Elixieren, Artushof). Gemäß dieser Art der Erfassung der Erzählungen werden sich die Einleitungen zu den Erzählungen und den Kapiteln finden. Einleitung im Sinne Goethes oder Kleists findet sich in „Rat Krespel" und im „Ignaz Denner": „Vor alter, längst verflossner Zeit lebte in einem wilden, einsamen Forst des Fuldaischen Gebietes ein wackrer Jägersmann, Andres mit Namen." Der Dichter gibt gern in der Einleitung die Schilderung der Lage und der näheren Umstände, die Voraussetzung für eine Begegnung sind, er malt ein Situationsbild. Ziemlich selten gibt er eine Naturschilderung. Kommt sie einmal vor, so ist sie grausig oder phantastisch, wird häufig auch zum Menschen in Beziehung gesetzt, der Dichter will vor allem eine geheimnisvolle Stimmung wecken (Magnetiseur, S. 228; Elixiere, S. 51 und S. 93). Stimmung erzielt er am schönsten durch Naturschilderung im „Majorat" (III, 196): „Dem Gestade der Ostsee unfern liegt das Stammschloß der freiherrlich von R.schen Familie, R.-sitten genannt. Die Gegend ist rauh und öde, kaum entsprießt hin und wieder ein Grashalm dem bodenlosen Triebsande, und statt des Gartens, wie er sonst das Herrenhaus zu zieren pflegt, schließt sich an die nackten Mauern nach der Landseite hin ein dürftiger Föhrenwald, dessen ewige düstre Trauer den bunten Schmuck des Frühlings verschmäht, und in dem statt des fröhlichen Jauchzens der zu neuer Lust erwachten Vögelein nur das schaurige Gekrächze der Raben, das schwirrende Kreischen der sturmverkündenden Möwen wiederhallt." Die Form des Natureingangs ermöglicht dem Dichter nicht die ihm gemäße künstlerische Ausdrucksweise. Er schafft ja

16. Vgl. Schaukal, S. 148.
17. Vgl. Sakheim, S. 103 ff. und Margis, S. 138.

Digitized by Google

nicht aus einer für die Naturschilderung notwendigen beschaulichen Stimmung, die höchstens für Augenblicke in ihm aufkam, sondern aus dem gerade gegebenen Erlebnis heraus. Daher liegt ihm in der Eingangsgestaltung viel mehr eine Schilderung, die den Leser unvermittelt in die Situation hineinstellt. Im „Don Juan" ist diese Eingangsform in lebhafte Bewegung umgesetzt (I, 89): „Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf, ‚das Theater fängt an!' weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander — ein Paukenschlag — Trompetenstöße — ein klares A, von der Oboe ausgehalten — Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche —? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich gestern Abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint." In ruhige Bahnen gelenkt erscheint sie im „Nußknacker": „Am vierundzwanzigsten Dezember durften die Kinder des Medizinalrats Stahlbaum den ganzen Tag über durchaus nicht in die Mittelstube hinein, viel weniger in das daran anstoßende Prunkzimmer". Zwischen lebhafter Bewegung und ruhigem Hinfließen, wie es in den Beispielen angedeutet ist, liegen die übrigen Eingänge dieser Art: „Topf", (1. Vigilie, I, 237); Sylvesternacht, die Geliebte (I, 342); Elixiere, die Buße (II, 252); Jesuiterkirche (III, 164); Das Gelübde (III, 284); Nußknacker (Ell. V, 267). Besonders wirkungsvoll kann diese unvermittelte Schilderung der Situation durch die Anwendung von Gespräch oder Monolog gemacht werden. Diese Gesprächseinteilung finden wir „Magnetiseur", „Sanktus", „Das Oede Haus", und am wirkungsvollsten mehrfach im „Topf" (2., 3., 5., 6., 7., 11. Vigilie), z. B. „Der Herr ist wohl nicht recht bei Trost!, sagte eine ehrbare Bürgersfrau, die, vom Spaziergange mit der Familie heimkehrend, stillstand und mit übereinandergeschlagenen Armen dem tollen Treiben des Studenten Anselmus zusah." (2. Vigilie), oder: „Es kann aber auch sein", sprach der Student Anselmus zu sich selber, „daß der superfeine starke Magenlikör, den ich bei dem Monsieur Conradi etwas begierig genossen, alle die tollen Phantasmata geschaffen, die mich vor der Haustür des Archivarius Lindhorst ängsteten". (6. Vigilie). Oefters kommt als Einleitungsform die Apostrophe vor (Topf, 4. und 10. Vigilie; Steinernes Herz; Elixiere

Digitized by Google

Teil II, 1. Abschnitt). Ueber die Bedeutung der Apostrophe habe ich schon früher gesprochen.

Mit Vorliebe sparen sich viele Dichter für das Ende von Erzählungen oder einzelner Kapitel einen Höhepunkt, einen besonders wirkungsvollen Moment auf. Für Hoffmann ist dies nicht die Regel. Es ist eigentümlich zu beobachten, wie Hoffmann so oft den Aufbau seiner Erzählungen auf den Schluß zu steigert. Hat er aber den Höhepunkt in einem oft stürmisch vorwärts treibenden Crescendo erreicht, dann folgt ein abklingender Schluß; wie ein Bach, der im Sande verläuft, hört die Erzählung oder das Kapitel auf. Wir werden das später bei der Betrachtung von Hoffmanns Satzbau wiederfinden. Solch abklingenden Schluß haben wir, wenn in ganz nüchterner Form das weitere Schicksal von an der Erzählung beteiligten Personen geschildert wird, so das Schicksal des Malers Berthold in der Jesuiterkirche (III, 135), das Claras im Sandmann (III, 42) und das des Grafen Xaver von R. im Gelübde (III, 317). Dasselbe ist der Fall, wenn jede Erscheinung, jede Begebenheit am Schluß bis zu ihrem Ende, bis zu ihrer Rückkehr in die Ruhelage geschildert wird. Sehr unangenehm empfinden wir dies bei der Flucht des Medardus in den Elixieren (II, 91 f.): „Bald war ich im Freien, da hörte ich Pferdegetrappel hinter mir, und indem ich meine letzte Kraft zusammennahm, um der Verfolgung zu entgehen, fiel ich über eine Baumwurzel, strauchelnd zu Boden. Bald standen die Pferde bei mir. Es war Viktorins Jäger. ‚Um Jesus Willen, gnädiger Herr', fing er an: ‚Was ist im Schlosse vorgefallen, man schreit Mord! Schon ist das Dorf in Aufruhr. — Nun, was es auch sein mag, ein guter Geist hat es mir eingegeben, aufzupacken und aus dem Städtchen hieher zu reiten; es ist alles im Felleisen auf ihrem Pferde, gnädiger Herr, denn wir werden uns doch wohl trennen müssen vor der Hand, es ist gewiß recht was Gefährliches geschehen, nicht wahr?' — Ich raffte mich auf, und mich aufs Pferd schwingend, bedeutete ich dem Jäger, in das Städtchen zurückzureiten und dort meine Befehle zu erwarten. Sobald er sich in der Finsternis entfernt hatte, stieg ich wieder vom Pferde und leitete es behutsam in den dicken Tannenwald hinein, der sich vor mir ausbreitete." Abklang ähnlicher Art noch mehrfach in den Elixieren, im Topf, wenn die Schlänglein durch die Elbe verschwinden (I, 243). Anselmus nach seinem Erlebnis mit der Klingelschnur sich im Bett

Digitized by Google

des Konrektors Paulmann wiederfindet (I, 253), der Dr. Eckstein mit seinem lächerlichen Benehmen Veronikas Abenteuer der Aequinoktialnacht beschließt (I, 296). Abklingend und darum wenig glücklich in der Wirkung sind auch Schlüsse mit Reflexion (I, 268, 288), mit Gespräch (III, 156, 195), mit Apostrophe (III, 283). Manchmal hat Hoffmann aber die Schlüsse auch sehr wirkungsvoll zu geben gewußt. Der packende und einfache Schluß des Gluck wurde schon an anderer Stelle erwähnt. Die Einsperrung des Anselmus in die Glasflasche (I, 306) und ebenso die Erfüllung der Liebe zwischen Anselmus und Serpentina (I, 323 f.) sind wirkungsvoll für den Schluß aufgespart: „Ein Blitz zuckte durch das Innere des Anselmus, der herrliche Dreiklang der Kristallglocken ertönte stärker und mächtiger als er ihn je vernommen — seine Fibern und Nerven erbebten — aber immer mehr anschwellend dröhnte der Akkord durch das Zimmer, das Glas, welches den Anselmus umschlossen, zersprang, und er stürzte in die Arme der holdseligen Serpentina.“ Steigernde Spannung wird im Kapitelschluß erregt, wenn eine Person einen Entschluß faßt (Anselmus will trotz dem Aepfelweib zum Archivarius [I, 260]; Veronika beschließt, in der Aequinoktialnacht den Anselmus zu erlösen [I, 278], wenn eine langerwartete Person in Kapitelschluß auftritt („Die Flügeltüren öffneten sich, die Fürstin trat herein, mit ihr die Fremde. — Ich erkannte Aurelien.“ [II, 182]).

Hoffmann hat mit der Romantik den Zug gemeinsam, seine Erzählungen durch Einlagen und Anekdoten zu unterbrechen. Haben solche Einschübe in der Komposition einen Zweck? Die Bedeutung des HexenabenteuersBerganzas für den Erzählungsverlauf vermögen wir kaum zu erkennen. Offenbar war hierfür das literarische Vorbild maßgebend. Aber die Erzählung von dem dänischen Major im „Magnetiseur“, obwohl nur recht lose mit der Handlung verknüpft, hat einen Zweck. Sie soll doch wohl zeigen, daß der Baron durch seine Verbindung mit dem Major mit seiner ganzen Familie einem unerbittlichen Schicksal ausgeliefert ist. Die Erzählung des Archivarius Lindhorst (Topf, 3. Vigilie) vom Salamanderreich und das „Märchen von der harten Nuß“ in „Nußknacker“ sollen hier den wunderlichen Lindhorst, dort das Nußknackerabenteuer deuten. Aber auch nur d e u t e n will der Dichter, nicht wie so oft in häßlichen Pergamentblättern, Tagebüchern und Briefen alles Geheim-

Digitized by Google

nisvolle bis auf den letzten Rest erklären. Die im „Sanktus" eingelegte Erzählung von der Heidin Zulema soll ein psychisches Mittel zur Heilung Bettinas abgeben. Dichterisch kann sie kaum interessieren. Die groteske Anekdote von dem Iren in den Elixieren (II, 160 ff.) hat für die Erzählung keinerlei Bedeutung. Sie stammt vielleicht aus einer ersten Fassung der Elixiere, in der der heute auf Medardus allein beschränkte Vererbungsgedanke an mehreren Personen und in anderen Formen — es handelt sich ja hier um Vererbung einer Nationaleigentümlichkeit — nachgewiesen wurde.[18] Von dem bei den Romantikern so beliebten Mittel, die Erzählung durch lyrische Einlagen zu unterbrechen, hat Hoffmann nur in Berganza Gebrauch gemacht. Seitdem hat er dies Mittel nicht nur vermieden, sondern es sogar verurteilt: Es erscheint ihm besser, es dem Leser zu überlassen, „sich die Gesänge selbst zu dichten". Die Verse sind doch meist matt und lahm und es wird „das Ganze nur fremartig unterbrochen". Nur dem wirklich poetischen Stoff ziemt der metrische Bau, sonst gleicht „der somnambule Rausch, den wohlklingende Verse ohne weiteren sonderlichen Inhalt zu bewirken imstande sind, dem in den man wohl verfallen mag bei dem Klappern einer Mühle oder sonst! — Es schläft sich herrlich dabei!—"[19]

An dieses Kapitel möchte ich eine etwas abseits liegende Betrachtung über die Verwendung von Zitat und Anspielung anschließen. Die Romantiker haben sich alle mit Vorliebe der Anspielung bedient, um mit ihr Seitenhiebe gegen die Aufklärung mit ihren Einrichtungen, gegen einzelne Aufklärer und gegen die Philister auszuteilen. Da solche Anspielungen für uns heute oft nicht mehr verständlich sind, so erscheinen die Dichtungen teilweise veraltet. Es ist der Vorteil von Hoffmanns Anspielungen, daß sie zum großen Teil, besonders in den Märchen, ohne weiteres verständlich sind.[20] Köstlich wird im „Topf" der philiströse Rationalismus in Anspielungen verspottet, z. B.: „Mit dem Anselmus ist nun einmal in der Welt nichts anzufangen", sagte der Konrektor Paulmann; „alle meine gute Lehren, alle meine Ermahnungen sind fruchtlos, er will sich ja zu gar nichts applizieren, unerachtet er die

18. Vgl. Schissel von Fleschenberg, S. 28.
19. Ell. VI, 74.
20. Vgl. Buchmann, S. 8 f.

Digitized by Google

besten Schulstudia besitzt, die denn doch die Grundlage von allem sind." (I, 269). Humorvolle Anspielungen ähnlicher Art finden sich auch im „Nußknacker", z. B.: „Dazu hatte Pirlipatchen zwei Reihen kleiner Perlzähnchen auf die Welt gebracht, womit sie zwei Stunden nach der Geburt dem Reichskanzler in den Finger biß, als er die Lineamente näher untersuchen wollte, so daß er laut aufschrie: O jemine! — Andere behaupten, er habe: Au weh! geschrien, die Stimmen sind noch heutzutage darüber geteilt." Ab und zu stoßen wir in den „Kreisleriana" auf solche unmittelbar verständlichen Anspielungen, so wenn die Ungefährlichkeit der Musik dadurch belegt wird, daß „jener Polizeidirektor" ein neuerfundenes Musikinstrument ruhig attestiert (Hohe Wert, I, 51). Auch die Anspielung auf ein Buch kann unter Umständen noch allgemeinverständlich sein, wenn sie nämlich schon einen Sinn ohne Kenntnis dieses Buches ergibt. Wir brauchen etwa Galls Schädellehre nicht zu kennen, um die humoristische Wirkung folgender Stelle im „Affen Milo" zu empfinden: „Du mußt nämlich wissen, liebe Pipi, daß die geistigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen und mit Händen zu greifen sind; mein Hinterhaupt fühlt sich an wie ein Beutel mit Kokosnüssen, und jenem Wurf ist vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entsprungen." (I, 399). Dagegen erfordert es allerlei literarhistorische und philosophische Kenntnisse, die Anspielungen auf Dichter und Schauspieler in „Berganza", in „Dichter und Komponist",[21] die Sticheleien auf das Fichte'sche Ich in den Reden Belcampos[22] (Elixiere) zu erkennen, und um gar in den ganz versteckten Andeutungen in der Jesuiterkirche (III, 118) Hinweis auf Goethes Hackert-Biographie zu merken, muß man Goethe und seine Werke schon sehr genau kennen. Die Anspielung kann sich zum Exkurs erweitern, d. h. der Dichter, der in der Anspielung nur versteckt seine Ansichten äußert, gibt in etwas längeren, in die Erzählung eingeschobenen Ausführungen offen seine Ansichten zu erkennen. Es können dabei auch die Gestalten seiner Dichtung seine Meinung vertreten. Hoffmann benutzt den Exkurs vor allem, um sich über Fragen der bildenden Kunst zu äußern. Die englische Gartenbaukunst wird in dieser Weise in den

21. Manche rasche Aufklärung bietet hier Mausolf.
22. Vgl. Cerny, S. 10.

Digitized by Google

Elixieren (II, 143 f.) und im „Steinernen Herz" (III, 319) verurteilt, barocke und klassizistische Baukunst und die Rangstreitigkeiten zwischen Landschafts- und Historienmalerei in der „Jesuiterkirche" unter die kritische Lupe genommen.

Hoffmanns gesamte Lektüre läßt sich in seinen Werken an den zahlreichen Zitaten von Dichternamen und Buchtiteln nachweisen. Solche Zitate machen seine Dichtungen teilweise so sehr zeitlich bedingt. Leicht vermögen wir zu folgen, wenn Shakespeare, wenn Novalis mit ihren Werken zitiert werden, wenn die Lektüre von Schillers Geisterseher im „Majorat" das Gemüt des Erzählers für die kommenden Ereignisse empfänglich macht (III, 204). Aber wenn Theodor im „Oeden Haus" durch Reils Buch über Geisteszerrüttungen zum Arzt geführt wird, (III, 178), wenn sich Ernst und Willibald im „Steinernen Herz" vorkommen „wie der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier" oder wie eine Gestalt aus der „Asiatischen Banise" (III, 324) und Willibald gar noch seine Worte teilweise wörtlich aus der Asiatischen Banise nimmt (III, 325), so weiß der unbefangene Leser nicht, was er mit solcher Gelehrsamkeit anfangen soll. Das Zitat im engeren Sinne, das Wortzitat, ist gegenüber dem obigen ziemlich selten. Shakespeare-Worte werden in „Berganza" und von einem Trunkenen in der Punschszene in den „Elixieren" zitiert (II, 168). Ironisch verwendet wird ein Bibelzitat im „Hohen Wert" (I, 49): „Manches Frauenzimmer, deren Rede sonst nach jenem Ausspruch: Ja! Ja! und Nein! Nein! ist, gerät während der Musik in das übrige, was nach demselben Ausspruch zwar vom Uebel sein soll, hier aber offenbar vom Guten ist, ...". Einzelne Sprichwörter, wie „Not bricht Eisen", „Träume sind Schäume" und Redewendungen wie „nach jemandes Pfeife tanzen" und „jemandem auf die Sprünge helfen" finden sich zitiert.

Digitized by Google

Die Personenbehandlung.

Personengruppen. Stellung der Personen zueinander.

Alle seelische Qual, alles Unglück, wovon der Dichter im Leben verfolgt und wodurch ihm ein ruhiger Lebensgenuß vergällt wurde, schrieb er einer übersinnlichen Macht zu, die unbarmherzig und rücksichtslos in das Leben des Menschen eingreift, um ihn nach ihrem Willen zu regieren. Das nach Aussagen der Zeitgenossen von ihm bei Mißgeschicken häufig gebrauchte Wort vom „Teufel, der auf alles seinen Schwanz legen muß", bringt den Glauben an eine rücksichtslose übersinnliche Macht ironisch zum Ausdruck. Die Erscheinungen des Magnetismus und Somnambulismus mußten ihn in seinem Glauben bestärken, da die Menschen unter ihnen litten, ohne daß es möglich war, diese Leiden zu erklären. Sein Glaube an jene furchtbare, unbegreifliche Macht schuf in ihm eine innere Unruhe, die ihn rastlos umhertrieb. Er floh in die menschliche Gesellschaft, wo er in Tanz und Gelage, vor allem aber in der Aussprache seine Unruhe zu dämpfen hoffte. Der Künstler in ihm suchte in der Aussprache Gleichdenkende und fand gewöhnlich Philister, die den Künstler zum mindesten nicht verstanden, meist ihn sogar verachteten. Gar so schnell und gar so deutlich erkannte der scharfe Beobachterblick des Dichters diese Einstellung, erkannte auch sofort die körperlichen und geistigen Fehler der Menschen, in deren Gesellschaft er sich begab. Daher fühlte er, dessen innere Unruhe ihn zu den Menschen hingezogen hatte, sich durch deren Philisterhaftigkeit wieder abgestoßen. Der Glaube an eine übersinnliche Macht, die Erkenntnis der Fehler und Schwächen der Menschen und die Erfahrungen über die Zurücksetzung des Künstlers in

Digitized by Google

der Gesellschaft ergaben den Stoff für die Gestaltung von Hoffmanns charakteristischen Personen. Diese lassen sich in Personengruppen mit jeweils gleichen Merkmalen zusammenordnen.[1]

Die übersinnliche Macht wird vertreten durch die Mittler und die Widersacher. Die Mittler sind der Major im „Magnetiseur", Lindhorst im „Topf", der Maler in den „Elixieren" und wohl auch der Professor X. in der „Automate".[2] Sie wollen den Menschen in eine übersinnliche, bessere Welt hinüberleiten, ihm einen höheren Zweck zeigen. Ihre Absicht ist gut, aber sie verlangen, daß man ihren Absichten willig folgt, da sie sonst Gewalt anwenden.[3] Die Zeichnung ihrer Persönlichkeit ist in den Hauptzügen immer gleich. Es sind große, hagere Männer, deren Alter meist nicht näher zu bestimmen ist; sie haben meist schwarze, starre, ernste, stechende Augen, deren Blick erschauern macht, ein sarkastisches, höhnisches Lächeln spielt um ihren Mund. Die Stimme ist rauh und hart. Ihre Kleidung fällt aus dem Rahmen des Gewohnten heraus: Der Major trägt an den Tagen seines „Paroxismus" die rote, dänische Staatsuniform, Lindhorst trägt als Geisterfürst seinen beblümten Schlafrock, der Maler fällt durch seinen violetten Mantel auf, und Professor X. ist altmodisch gekleidet.

Suchen die Mittler den Menschen in eine bessere Welt zu führen, so wollen die Widersacher, jene Zauberer und Hexen, dem Menschen auf jede nur mögliche Weise schaden.[4] Vertreten sind die Widersacher durch die „Cannizares" in „Berganza",[5] das „Apfelweib" im „Topf", „Dapertuto" in der „Sylvesternacht", „Coppelius" im „Sandmann", dem als Helfershelfer „Spallanzani" zur Seite

1. Schaeffer, S. 127 ff. hat im Sinn seiner Arbeit Gruppen von musikalischen Personen zusammengestellt. Diese Gruppen geben interessante Aufschlüsse, aber den Sinn von Hoffmanns Menschengestaltung erfassen sie nicht.

2. Die Stellung des Professor X. wird nicht ganz deutlich, da die „Automate" Fragment geblieben ist. In der Zeichnung erscheint er stärker erdgebunden als die übrigen Mittler.

3. Vgl. zu den Mittlern Sucher, S. 163. Pirker (Euphorion XX, 268) zeigt, daß diese Mittler an Schuberts Mittlerkönige und an Novalis anzuknüpfen sind.

4. Die entscheidende Anregung zu diesen Widersachern hat Hoffmann durch den „diable amoureux" des Cazotte empfangen.

5. Sie versucht durch ihre Zauberei zwar nicht einen Menschen, sondern einem Hund zu schaden, aber doch einem Hund mit menschlichen Eigenschaften und deshalb kann sie dieser Gruppe zugerechnet werden.

Digitized by Google

steht.[6] In der Persönlichkeitszeichnung gehört zu ihnen der Hausverwalter im „Oeden Haus", der, wenn auch an sich nicht im übersinnlichen Sinne Widersacher, doch in der Wirkung auf den die wunderbare Geschichte erlebenden Erzähler zu einem solchen wird. So häßlich wie möglich sind diese Personen gezeichnet. Von Gestalt sind sie groß und dürr (Coppelius groß, breitschultrig, mit unförmlich dickem Kopf); ihr Alter ist an dem erdgelben, verschrumpften, mumienfarbigen Gesicht zu erkennen. Die spitze Habichtnase, die grünen, funkelnden Katzenaugen, das hämische, grinsende Lächeln lassen sofort auf die Tücke schließen. Die Stimme der Männer ist gellend und zischend, die der Frauen kreischend. Altmodisch und häßlich sind die Männer gekleidet (Dapertuto besonders auffällig häßlich mit seinem feuerroten Rock), die Frauen, nur mit Lumpen behängt, die ihre ekelhafte Nacktheit erkennen lassen, wirken im Verein mit dem sie begleitenden Kater höchst abschreckend. In der Personalbeschreibung fällt der Widersacher „Alban" (Magnetiseur) ganz aus dem Rahmen dieser Gruppe heraus, wohl weil er, ganz im Irdischen verhaftet, zu seinem eigenen, persönlichen Vorteil seine Ränke spinnt, was bei den anderen Widersachern nicht zu erkennen ist.[7]

Die Personen, die im Bann dieser Widersacher stehen, gehören zu einer Gruppe zusammen: „Maria" im „Magnetiseur", „Erasmus Spikher" in der „Sylvesternacht", „Nathanael" im „Sandmann". Dieser Gruppe sind auch die Personen zuzuzählen, die unter einer nicht personifizierten höheren physischen und psychischen Macht stehen, die sich in Zwang auf die Personen geltend macht: „Bettina" im „Sanktus", „Seraphine" im „Majorat", „Hermenegilda" im „Gelübde", „Hofrat Reutlinger" im „Steinernen Herz". Diese Menschen fühlen sich unglücklich, alle Erscheinungen werden für die quälend. Visionen und Träume üben verhängnisvolle Wirkungen auf sie aus. Die seelischen Martern führen Krankheit und Tod herbei (Maria, Nathanael, Seraphine, Hermenegilda); sie sind nicht Herr über ihre Handlungen und gefährden ihre Mitmenschen (Nathanael, Hofrat

6. Spalanzani ist nicht besonders beschrieben, sein Aeußeres wäre dann vielleicht dem von Coppelius zu ähnlich geworden.

7. Es mag auch mitgespielt haben, daß er literarisch nicht von Cazotte, sondern von Schillers Geisterseher abhängig ist.

Digitized by Google

Reutlinger). Von dem seelischen Druck befreit werden nur Bettina und Reutlinger.

Zu einer Gruppe zusammenfassen lassen sich auch die Künstler. Sie alle stehen unter der dämonischen Macht der Kunst. Diese zeigt sich in einer Reihe wiederkehrender Motive. Die Beschäftigung mit der Kunst hat ihre eigene Persönlichkeit in eine andere untertauchen lassen (der Fremde im Gluck, der Maler im Artushof), läßt sie ihre Kunst nur noch im Geiste ausführen (der Maler im Artushof, der Baron von B.). Die Bindung ans Irdische entfremdet sie der Kunst (Berthold in der Jesuitenkirche, Traugott im Artushof). Die Verachtung aller körperlichen Hemmungen führt sie zum Tode (Donna Anna im Don Juan, Antonie im Rat Krespel).

Haltlos und unbeholfen stehen die romantischen Schwärmer dem Leben gegenüber. Sie sind in der behandelten Zeit durch „Anselmus" im „Topf", „Marie" im „Nußknacker" und „Traugott" im „Artushof" vertreten.[8] Eine Reihe von Motiven ist für diese kennzeichnend.[9] Sie gehen in die Einsamkeit, in die Natur, um sich über sich selbst klar zu werden. Der Märchenheld wirft Blicke in sein Inneres, kann seine Handlungen nicht mehr begreifen und wird sich selbst zum Rätsel; unbeschreibliche Furcht befällt ihn oft. „..... aber ein niegekanntes Gefühl, er wußte selbst nicht, ob Wonne, ob Schmerz, zog krampfhaft seine Brust zusammen." (Topf, I, 247. Weitere Beispiele: Topf, I, 257, Nußknacker, Ell. V, 231, Artushof, Ell. V, 194). Dem Helden ist es oft wie im Traum, z. B. „Ach, lieber Herr Konrektor, wenn sie wüßten, was ich eben unter einem Hollunderbaum bei der Lincke'schen Gartenmauer ganz wachend mit offenen Augen für ganz besondere Dinge geträumt habe." (Topf, I, 247). (Weitere Beispiele: Topf, I, 262, 280, 306, 308; Nußknacker, Ell. V, 269).

Im Gegensatz zu den Künstlern und Märchenhelden stehen die Philister. Sie gehören dem Beamtenstande (Paulmann und Heerbrand im Topf, der Advokat Musevius im Musikfeind, der Lehrer [Professor Walter] in der Jesuiterkirche) oder den Kaufmanns-

8. Traugott ist kein reiner Typus, indem sich in ihm mit dem romantischen Schwärmer der Künstler verbindet, doch neigt er in der Zeichnung mehr zu den ersteren.

9. Ich folge hier Buchmann, S. 18 ff., wo sich ergibt, daß diese Motive für die Romantik überhaupt kennzeichnend sind.

Digitized by Google

kreisen an (Röderlein in den Musikalischen Leiden, Elias Roos und seine Freunde im Artushof, Georg in Berganza). Verständnis für alle Dinge, die „zwischen Himmel und Erde" liegen, geht ihnen ab. Wenn sie Künste ausüben, dann tun sie es ohne Verständnis. Wird die Kunst in ihrem Hause gepflegt, dann nur, um dem guten Ton zu genügen. Der Künstler gilt ihnen nichts. Häufig sind sie taktlos, ja brutal. Die weiblichen Philister sind meist hausbackene Mädchenfiguren, die ein hübsches Gesicht, blaue Augen, rote Lippen haben, den Haushalt ganz gut verstehen, sobald wie möglich heiraten wollen, aber gegenüber geistigen Dingen gänzlich verständnislos und künstlerisch meist unbegabt sind: Geschwister Röderlein in den Musikalischen Leiden, Veronika im Topf, Christina im Artushof und, etwas über das Gewöhnliche gehoben, Clara im Sandmann.

Als Gruppe zusammenfassen lassen sich schließlich noch die grotesken Personen, vertreten durch Bickert im „Magnetiseur", „Krespel" in „Rat Krespel", „Belcampo" in den „Elixieren", den Hausverwalter im „Oeden Haus".[10] Sie sind charakterisiert durch groteske Sprünge und Grimassen.

Zu den handelnden Personen Hoffmann'scher Erzählungen, die sich zum großen Teil in Gruppen zusammenordnen lassen, kommt eine Fülle von Statisten, die Personen und Handlungen begleiten. Sie helfen, das Milieu zu verdeutlichen, die Hauptpersonen wirkungsvoll herauszuheben. So hebt sich der Fremde im „Gluck" wirkungsvoll von der schwätzenden Menge in „Webers Garten" ab, so zeigen die den Anselmus aus seinen Träumen aufschreckenden Bürger (Topf, I, 244, 268) immer wieder, daß wir uns noch auf der Erde befinden.

Mit Vorliebe stellt Hoffmann die Vertreter der verschiedenen Gruppen einander antithetisch gegenüber. Bei Hoffmann selbst stand eine schöne Seele mit einem häßlichen Körper im Widerspruch. Es kämpften in ihm, wie später noch deutlicher zu zeigen sein wird, das Irdische mit dem Uebersinnlichen. Seine Erfahrung lehrte ihn, daß das Schöne immer mit dem Häßlichen, das Gute immer mit dem Schlechten im Streite liegt. Das Bewußtsein dieser Antithesen erscheint auf die Personengestaltung übertragen. Es

10. Der Hausverwalter gehört wie Traugott zwei Personengruppen an.

Digitized by Google

steht der Mittler Lindhorst im Kampfe mit dem Apfelweibe, der treue Bickert mit dem Widersacher Alban. Die Philister Paulmann, Heerbrand, Veronika, Elias Roos, Christina suchen die Romantiker und Künstler Anselmus, Traugott in ihre eigene bürgerliche Enge zu zwingen. Rein ästhetisch wird durch die antithetische Gegenüberstellung die Möglichkeit gegeben, die Personen viel deutlicher hervortreten zu lassen. Der wahnsinnige Nathanael erscheint doppelt fürchterlich neben der etwas hausbackenen Marie (Sandmann), die Reinheit Aureliens strahlt gegenüber der Verruchtheit Euphemiens umso heller (Elixiere), die bürgerliche Liebe der Veronika wird gegenüber der romantischen Liebe Serpentinas noch abschreckender, Antonie und Krespel erhellen sich in ihrer Veranlagung gegenseitig. Die jeweilige Stimmung des Medardus hebt sich dadurch scharf heraus, daß sie einen grotesken Spiegel in Belcampo und dem fürstlichen Leibarzt findet.

Einführung der Personen.

Wenn Goethe oder Kleist Personen einführen, so scheinen sie ihnen sehr wohl bekannt zu sein, und sie stellen dem Leser die Person wie einen Bekannten in epischer Ruhe vor. Bei Hoffmann finden wir diese Art der Personeneinführung nur im „Ignaz Denner" und im „Rat Krespel".[11] Solche epische Einführung setzt beim Dichter behagliche Ruhe voraus und die lag der impulsiven Natur Hoffmanns nicht. Handelnd sollen die Personen bei ihm von Anfang an auftreten. Deshalb sucht er die Personeneinführung in Bewegung umzusetzen und erreicht dies, indem er die Personen einander begegnen läßt. In der Icherzählung war diese Art der Einführung die einfachste und natürlichste. Die zufällige Begegnung läßt den Dichter und uns mit dem Fremden im Gluck, mit dem Hund Berganza, mit Spikher (Sylvesternacht), mit Berthold (Jesuiterkirche) bekannt werden. Sehr glücklich sind in den Elixieren die zahlreichen Personeneinführungen durch zufällige Begegnung in der Form des Reiseromans begründet: Viktorin, Hermogen und Reinhold, der Dorfrichter, der Förster usw.

Auch in den Er-Erzählungen ist die Begegnung als Einführungsform nicht selten. Ein besonders interessantes Beispiel bietet

11. Vgl. Friedemann, S. 136.

Digitized by Google

das „Steinerne Herz". Hier begegnen sich die beiden Freunde Ernst und Willibald (III, 324), die ihrerseits bei ihrem Spaziergang durch den Garten Personen und Personengruppen begegnen. Der Zusammenstoß des Anselmus mit dem Apfelweibe ist Begegnung, ebenso, wenn Anselmus auf seinem Weg nach der Stadt vom Konrektor Paulmann durch Anruf festgehalten wird und an der Elbe Paulmann, dessen Töchter und Heerbrand findet (I, 246). Spikher begegnet Dapertuto (I, 361), Hermenegilda dem Grafen Xaver von R. (III, 297). Häufig sind uns Personen durch Rede und Gespräch anderer bereits bekannt und die persönliche Einführung erfolgt dann später noch auf dem Wege der Begegnung. Lindhorst wird von Heerbrand dem Anselmus beschrieben, im Kaffeehaus begegnet Anselmus ihm. In der Erzählung des Konditors wird der Hausmeister mit seinem Hund genannt (III, 161), durch deren Eintritt in die Konditorei begegnet ihnen der erzählende Dichter persönlich. Aehnlich wird das Auftreten Antoniens durch die Frage der Nichte des Professors (Ell. V, 76), das Auftreten von Max im „Steinernen Herz" durch das seine Geschichte behandelnde Gespräch zwischen Hofrat Reutlinger und Geheimrätin Foerd vorbereitet. In dem von Reinhold an Medardus erstatteten Bericht (II, 60 f.) sind gleich mehrere Personen beschreibend eingeführt, die bald darauf in der Erzählung eine Rolle spielen sollen: Euphemie, der alte Baron. Eine solche nur in Erzählung oder Gespräch eingeführte Person kann bereits wie ein Alpdruck auf dem Erzählungsverlauf liegen. Das persönliche Auftreten der Person schafft dann einen Höhepunkt in der Erzählung. Der immer wieder nur andeutend genannte Alban weckt dunkle Ahnungen, die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, als er im Augenblick von Mariens Ohnmacht persönlich auftritt (I, 210): „Alban wird helfen' — ‚Alban! Alban! kann der Tote erwecken', schrie Bickert auf; in dem Augenblick öffnete sich die Tür, und Alban trat herein." Noch stärkere ängstliche Ahnungen weckt die Gestalt des „Sandmanns" bis sie sich als Advokat Coppelius furchtbar entpuppt. Im „Oeden Haus" erweckt die nicht näher erkennbare Frauenperson im Verein mit dem eigentümlichen Milieu und dem die Personen andeutenden Gespräch mit dem Konditor die Ahnungen, die in dem grausigen Erlebnis mit der Wahnsinnigen eine Lösung finden.

Digitized by Google

Zur Begegnung gehören zwei Personen. Das macht in den Er-Erzählungen die Einführung der ersten Person durch Begegnung unmöglich, es sei denn, daß der Dichter wie im „Steinernen Herz" sagt, die und die Personen begegnen sich. In den Ich-Erzählungen ist ja die zweite Person das erzählende Ich, das nicht besonders eingeführt zu werden brauchte. In den Er-Erzählungen verwendet Hoffmann für die Einführung der ersten Person die jeweilige Verbindung dieser Person mit der Situation oder mit dem Ort. Also z. B.: „Am Himmelfahrtstage nachmittags um drei Uhr rannte ein junger Mensch in Dresden durchs schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Aepfeln und Kuchen hinein .....". (I, 237). Die Einführung der Person ist in Handlung, in Bewegung umgesetzt. Wie bei der Begegnungseinführung zeigt sich auch hier wieder der Ausdruck der Hoffmann'schen Natur. Im „Gelübde" knüpft sich die Einführung der Personen an den ankommenden Wagen: daß der Wagen vor der Wohnung des Bürgermeisters hält, ergibt die Schilderung der sich wundernden Bürgermeistersfamilie; die Personen im Wagen werden mit dem Aussteigen aus dem Wagen eingeführt. An die Beschreibung des „Artushofes" werden die Personen angeknüpft, die sich gerade dort befinden.

Ein anderes Mittel, die Einführung der Personen der Erzählung in Bewegung umzusetzen, bietet das Gespräch. Mitten in der Unterhaltung setzt die Erzählung ein, wobei sich die sprechenden Personen und ihre Beziehungen zueinander aus den Einführungen in die direkte Rede ergeben. „Magnetiseur" und „Sanktus" beginnen mit solchen Gesprächen: „Der Doktor schüttelte bedenklich den Kopf. — ‚Wie', rief der Kapellmeister heftig, indem er vom Stuhle aufsprang, ‚wie! so sollte Bettinas Katarrh wirklich etwas zu bedeuten haben?'" (III, 136).

Charakteristische Einführung der Personen findet sich nicht überall, nicht einmal bei der Einführung aller Hauptpersonen. Oft sind die Personen und besonders die Nebenpersonen plötzlich einfach da. Auch mit einer etwas oberflächlichen Bemerkung kommt der Dichter manchmal auf seine Personen zu sprechen: nachdem Kreisler niedergelegt hat, daß er für die Verehrer der Bach'schen Variationen seine Leiden auf die leeren Umschlagseiten schreibt, fährt er fort: „Diese erraten gleich den wahren Zusammenhang: sie wissen, daß der Geheime Rat Röderlein hier ein ganz charmantes

Digitized by Google

Haus macht und zwei Töchter hat, von denen die ganze elegante Welt mit Enthusiasmus behauptet, sie tanzten wie die Göttinnen, sprächen französisch wie die Engel und spielten und sängen und zeichneten wie die Musen." (I, 37).

Die sich begegnenden Personen müssen aufeinander aufmerksam werden, müssen miteinander in Beziehung kommen. Im „Don Juan" geschieht das dadurch, daß der erzählende Dichter und der Fremde durch ihre Selbstgespräche aufeinander aufmerksam werden: „.... und unwillkürlich wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, rufe ich aus: ‚Welche rasende Musik! Die abscheulichen Oktaven!' Neben mir murmelt es: ‚verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!' Ich sehe auf .....". (I, 18). Aehnlich wird die „Berganza" das erzählende Ich auf den Hund durch dessen Selbstgespräch aufmerksam. Im „Don Juan" lassen Gefühl und Gehör des Dichters die Gegenwart eines anderen Menschen erkennen: „Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes, gehört zu haben." (I, 93). Das Gehör allein läßt Medardus die Gegenwart von Aurelie (II, 46), Hermenegilda die des Grafen Xaver von R. wahrnehmen (III, 297). Die „abscheuliche Musik mit den kleinen Pfeifen und Trommeln" vermittelt die Begegnung mit dem Baron von Exter. (III, 326 f.). Häufig ist es einfach Gesichtssinn, der die Personen aufeinander aufmerksam macht: Medardus-Viktorin (II, 53), Spikher-Dapertuto (III, 361). Sind die Personen durch Gehör, Gefühl oder Gesicht aufeinander aufmerksam geworden, so dient die Anrede dazu, sie miteinander in Berührung zu bringen, soweit das beabsichtigt ist. Die eine von den sich begegnenden Personen fühlt sich bewogen, die andere anzureden, weil ihr diese auf irgendeine Weise aufgefallen ist. So spricht der erzählende Dichter Donna Anna an (I, 93), Hermenegilda den Grafen Xaver von R., Dapertuto den erschrockenen Spikher. Auch ohne daß die Personen erst durch Gesicht oder Gehör aufeinander aufmerksam geworden sind, kann die Anrede erfolgen, um zu überraschen: „Das mochte schon einige Zeit gedauert haben (das Zeichnen), als ihn jemand hinterwärts auf die Schulter klopfte und mit dumpfer Stimme rief: ‚Gut, — recht gut! — so lieb' ich's, das kann was werden'." (Ell. V, 176).

Digitized by Google

Personenbeschreibung.

Hoffmanns Weltanschauung und seine Erfahrungen bei den Menschen haben zur Konzeption seiner dichterischen Gestalten Anlaß gegeben. Züge seines Aeußeren, seines Wesens sind in die Zeichnung seiner Personen mit eingeflossen. Der angenehme Gesellschafter, der Kinderfreund, der Mensch, der sein Inneres unter einer grotesken äußeren Maske verbirgt, haben in den Bickert, Professor X., Drosselmeier, Krespel ihren Niederschlag gefunden.[12] Fast allen Personen ist wie ihrem Schöpfer ein herzliches, offenes Lachen fremd. Jener seltsame Kontrast im Gesicht des Fremden im Gluck ist der, der auch Gesicht[13] und Wesen des Dichters beherrschte: „Das weich geformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skuriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte." — (I, 18). Der Kampf mit der Welt und ihren Mächten hat die Personen melancholisch gemacht. Durch die ironische Haltung gegenüber der Welt sucht der Dichter und suchen sich seine Menschen über sie hinwegzusetzen.

Widmet Hoffmann seinen Personen eine besondere Beschreibung, so wird diese gewöhnlich mit der Einführung der Personen gegeben. Wenn er dabei bisweilen die Personalien, d. h. Name, Stand, verwandtschaftliche Beziehungen zunächst verschweigt, um sie erst später nachzuholen, so dient das wesentlich dazu, die Spannung des Lesers auf die Enthüllung unheimlicher Personen zu konzentrieren.[14] Dies Mittel ist angewandt für den unheimlichen Maler in den „Elixieren", für Denner im „Ignaz Denner", für Coppelius im „Sandmann", aber auch schon für den Fremden im „Ritter Gluck". Bei der Personalbeschreibung beginnt der Dichter bald mit Schilderung des Gesichts, bald mit der der Gestalt, unter Umständen auch mit der der Beschäftigung, je nachdem was dem Auge des Dichters zuerst auffällt. Die Art, in der Hoffmann bei der Personenbeschreibung zuerst die stärksten Augeneindrücke gibt und dann allmählich zu den schwächeren fortschreitet, kennzeichnet den Maler. Suchen

12. Vgl. Harich, II, 164.
13. Das zeigen die Portraits Hoffmanns und erzählen die Zeitgenossen.
14. Vgl. Friedemann, S. 140 nebst Anmerkung.

Digitized by Google

wir die Personenbeschreibung noch genauer zu erfassen, so stellen wir fest, daß das durch die Farbe auffallende Gewand immer hinter der Schilderung von Gestalt oder Gesicht folgt. So sieht der Zeichner, nicht der Maler, und so spiegelt sich also hier Hoffmanns einseitige Begabung für die Zeichenkunst. Zuerst läßt der Dichter seinen Helden Medardus die Gestalt des unheimlichen Malers sehen, alsdann fällt ihm der leuchtende dunkelviolette Mantel in die Augen und dann erst vermag er das Gesicht zu erkennen (II, 36). Das ist Ausnahme. Meist fällt dem Dichter zuerst das Gesicht in die Augen, z. B.: „Da stürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehen! Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange sein: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen! des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weiße Nachtkleid enthüllt verräterisch nie gefahrlos belauschte Reize."[15] (I, 90). Oft gibt Hoffmann keine vollständige Beschreibung seiner Personen, sondern nur die Züge, die für das Verständnis der Person in der Erzählung wichtig sind. Nur über die Fähigkeiten, die Einbildung und die Eitelkeit der Geschwister Röderlein wird uns berichtet (I, 37). Die Körperbeschreibung der Tochter des Konzertmeisters in den „Elixieren" (II, 22) hebt die sexuellen Momente heraus, da sie nur als auf die Sinne des Medardus wirkendes Weib interessiert. Dagegen ist die in den Beichtstuhl kommende Aurelie (II, 46) nur nach den seelischen Momenten der körperlichen Erscheinung (holdselige, dunkelblaue Augen, in denen Tränen perlen) gezeichnet, da Medardus ihr gegenüber zunächst nicht der Sinnlichkeit, sondern der Liebe unterlag.[16]

Bisweilen ist die Personenbeschreibung nicht mit der Einführung verbunden. Die Beschreibung Juliens in der „Sylvesternacht" (I, 344 f.) ist sehr geschickt auf den Augenblick verschoben, da sie

15. Bei der Art dieser Beschreibung könnte man annehmen, daß Hoffmann ein Bild vor Augen gestanden hat. Aehnliche Gegenstände sind in der Barockmalerei nicht selten dargestellt worden. Vgl. auch S. 26.

16. Vgl. Schissel von Fleschenberg, S. 36.

Digitized by Google

aufgestanden den Dichter ihre ganze Gestalt sehen läßt: „Auch Julie war aufgestanden und schritt langsam nach dem Nebenzimmer. Ihre ganze Gestalt hatte etwas Fremdartiges angenommen, sie schien mir großer, herausgeformter, in fast üppiger Schönheit, als sonst.“ — In der Form der Apostrophe wird Clara im „Sandmann“, Christina im „Artushof“ beschrieben. Wenn der Dichter in solchen von der Einführung losgelösten Personenbeschreibungen vorgibt, die Meinung anderer Personen über die zu beschreibende wiederzugeben, so verstärkt er den Eindruck von der realen Existenz dieser Person. In der Wirkung ist dies das gleiche Mittel wie in der Rahmenerzählung die Fiktion, aufgefundenes Material zu veröffentlichen. „Die Frauenzimmer verziehen dem wohlgebildeten Gesichte, dessen Ausdruck die Glut des inneren Grimms noch erhöhte, sowie dem kräftigen Wuchse des Jünglings alles Ungeschick, sowie den ganz außer dem Gebiete aller Mode liegenden Anzug.“ (I, 238). Weitere Beispiele bieten die Beschreibung der Geschwister Röderlein, I, 37 und die Claras, III, 20.

Keineswegs alle Hoffmann'schen Personen haben aber eine Personalbeschreibung mitbekommen. Der Dichter sagt uns auch warum: „Von dem Traugott habe ich viel zu sagen, weil es eben seine Geschichte ist, die ich erzähle, er also wirklich darin vorkommt. Ist es aber nun gewiß, daß Gesinnung Tun und Treiben, aus dem Innern heraustretend, so die äußere Gestalt modeln und formen, daß daraus die wunderbare, nicht zu erklärende, nur zu fühlende Harmonie des Ganzen entsteht, die wir Charakter nennen, so wird dir, günstiger Leser! aus meinen Worten Traugotts Gestalt von selbst recht lebendig hervorgehen. Ist dies nicht der Fall, so taugt all mein Geschwätz gar nichts, und du kannst meine Erzählung nur gerade für nicht gelesen achten.“ (Ell. V, 178). Was für Traugott gilt, das trifft noch auf manche andere Person zu, auf die Menschen des „Magnetiseur“, des „Sanktus“, auf „Paulmann, Veronika, Nathanael“.

Nicht nur nach ihrem Aeußeren, ihren Eigenschaften, ihrem Wesen hat Hoffmann seine Personen charakterisiert, er hat auch bereits versucht, sie sprachlich zu differenzieren. Der Dorfrichter in den „Elixieren“, der bemüht ist, eine würdige Respektperson zu spielen, spricht in gewundenen Schachtelsätzen, die er sich irgendwo aus amtlichen Schriftstücken zusammengelesen hat (III, 95 ff.).

Digitized by Google

Belcampos groteskes Wesen kommt durch seine spruchreiche Sprache und seine Wortspiele besonders zur Geltung. Der gelehrte Dünkel des Konrektors Paulmann spricht sich in seiner mit Fremdworten untermischten Sprache und in seinen gelegentlichen gelehrten Anspielungen aus. Die innere Erregung, die Rat Krespel unter seinen Sprüngen und Grimassen zu verbergen sucht, bemüht er sich auch mit weniger Glück in der Sprache zu verheimlichen. Diese bald langgedehnten, wiederholten, bald herauspolternden Worte und Sätze, die seine Seelenregungen nicht verheimlichen können, charakterisieren das Wesen des Mannes vortrefflich. Die markige, prägnante, oft in einem gerechten Zorn klingende Sprache des Justizrats V. im „Majorat", die auch unedle Worte nicht verschmäht, zeigt uns den rechtschaffenen Alten recht deutlich und bringt ihn uns näher. Weniger gelungen in der sprachlichen Charakterisierung sind Fritz und Marie in „Nußknacker und Mausekönig"; so reden nicht Kinder, so reden kindliche Gemüter.[17]

Die sprachliche Charakterisierung seiner Personen gehört mit zu jener realistischen Darstellungsweise Hoffmanns, die wir schon bei Betrachtung der Rahmenerzählung, der Neigung zum Fragment, der erklärungssüchtigen Einlagen, der Personenbeschreibung kennen lernten.

---

17. Vgl. Sakheim, S. 218.

Digitized by Google

Realistik und Mystik.

Realistische Darstellung.

Ist es zu verwundern, daß bei einem künstlerisch so vielseitigen Menschen wie Hoffmann das Sinnesleben außerordentlich fein ausgebildet war? Das Ohr Hoffmanns war für das leiseste Geräusch empfindlich, es vermochte noch die im Zugwind tönenden Saiten von Musikinstrumenten zu vernehmen (I, 97). Sein scharfes Auge war imstande, sofort die charakteristischen Züge eines Menschen zu erfassen und sie auf dem Papier festzuhalten. Von dem Festhalten charakteristischer Züge ist nur ein kleiner Schritt zur Karrikatur, in der Hoffmann Meister war. Das den Künstler auszeichnende feine Gefühl entwickelte sich unter dem Einfluß des durch die bürgerliche Tätigkeit als Jurist und durch die Tätigkeit als praktischer, ausübender Musiker zur stärkeren Ausbildung gekommenen Verstandes zu einem ungemein sicheren Fassungsvermögen, das ihm jede Situation zu überschauen, ihm in die Dinge sichtend einzudringen möglich machte. Man erkennt das sichere Fassungsvermögen sofort, wenn man seine Musikbesprechungen mit denen von Wackenroder vergleicht. Während Wackenroder über ein allgemeines Schwärmen von Musik nicht hinauskommt, dringt Hoffmann in die musikalische Formenwelt ein. Die Schärfe von Auge und Ohr und das sichere Fassungsvermögen scheinen den Dichter für eine realistische Darstellung zu prädestinieren, von der wir in der Tat schon Merkmale gefunden haben und deren Merkmale wir jetzt und auch noch später suchen und finden werden.

Zwar finden wir wenig realistische Naturschilderung. Hoffmann, der sonst für Lichtwirkungen so empfindlich war, sieht nichts von dem über die Fluren ausgegossenen Licht, nichts ist bei ihm vom Wechsel der Jahreszeiten zu spüren, Wald und Flur interessieren ihn nicht. Vertiefung in die Natur und daraus hervor-

Digitized by Google

gehende Naturschilderung setzt ein beschauliches Gemüt voraus, und das mußte dem Dichter abgehen, in dessen Inneren es ständig brodelte und gärte. Nur die schaurige Natur und schaurige Naturerscheinungen weckten in seiner bewegten Seele Widerhall und wurden realistisch dargestellt. Gern zeichnet er eine schwarze, von wildem Sturm gepeitschte Landschaft, aus der sich dann die reine Mondlandschaft entwickelt (II, 119 f.; III, 203). Das Heulen des Sturms geht im „Majorat" immer den düsteren Geschehnissen voraus. Das zerklüftete Gebirge um den Teufelssitz in den „Elixieren" (II, 53), das der Dichter zweifellos aus eigener Erfahrung kannte, hat ihm eine deutlichere Beschreibung abgelockt. Ganz im Gegensatz zur schaurigen Natur spielt auch die Parklandschaft eine größere Rolle. Wie kommt das? Hoffmann war Städter, die Natur sollte ihm nur eine angenehme Würze des Stadtlebens sein. Dazu genügte ihm aber der Park, in dem er den Menschen, den er doch immer wieder suchte und brauchte, nicht so weit entfernt fand. Meist bis ins Einzelne realistisch beschrieben sind die Parks in „Berganza", in größeren Partien der „Elixiere" und im „Steinernen Herz" Schauplatz der Erzählungen. Ganz parkmäßig gedacht ist auch die Landschaft, in der Anselmus seine erste Begegnung mit Serpentina hat (I, 239).

Die Schauplätze der Erzählungen sind sonst meist Städte oder geschlossene Räume. Nur Städte, die er aus eigener Erfahrung kannte, hat Hoffmann in unserer Epoche zum Schauplatz seiner Dichtungen gemacht: Bamberg, Berlin, Glogau, Dresden, Danzig und jenes polnische Grenzstädtchen im „Gelübde". Häufig hat Hoffmann die Städte nur mit ihren Anfangsbuchstaben gegeben (B. für Bamberg und Berlin, G. für Glogau), doch lassen sich aus den Nebenumständen sofort die Städte erraten. Für den Leser, der nicht mit Hoffmanns Leben vertraut ist, gibt die häufig genaue Beschreibung bis auf Straßen und Plätze ein lebendiges Bild. Ein solches zu erzielen, war bei der Verlegung der Schauplätze in bekannte Städte Hoffmanns Absicht: „‚Du hattest', sprach Theodor, ‚bestimmten Anlaß, die Scene des Stücks nach Berlin zu verlegen und Straßen und Plätze zu nennen. Im allgemeinen ist es aber auch meines Bedünkens gar nicht übel, den Schauplatz genau zu bezeichnen. Außerdem, daß das Ganze dadurch einen Schein von historischer Wahrheit erhält, der einer trägen Phantasie aufhilft, so

Digitized by Google

gewinnt er auch für den, der mit dem als Schauplatz genannten Orte bekannt ist, ungemein an Lebendigkeit und Frische.' "[1] Dort in den Städten begegnen wir den wunderlichen Menschen Lindhorst, Apfelweib, Fremde im Gluck, Spikher, Maler im „Artushof". Dadurch werden uns diese Menschen aber noch wunderbarer, daß sie sich stark gegen die übrigen Stadtmenschen abheben. Die Berührung mit den wunderbaren Personen und mit wunderbaren Erscheinungen erfolgt etwas abseits vom Verkehr der großen Masse, meist in geschlossenen Räumen. Diese hat Hoffmann wie die Städte aus eigener Kenntnis ganz realistisch geschildert. Die Gastwirtschaften, die im „Gluck", im „Topf", in der „Sylvesternacht", im „Oeden Haus", in „Dichter und Komponist" eine Rolle spielen, hat er nicht nur gekannt, sondern auch fleißig besucht. Das an das Gasthaus angrenzende Theater des Don Juan stand in Bamberg. Bei der Ausmalung der Jesuiterkirche in Glogau hat Hoffmann selbst geholfen, das Schloß im „Majorat" hat er auf Reisen mit seinem Oheim kennengelernt.

Der Realismus, der sich äußerlich in der Einführung eines festumrissenen Schauplatzes zeigt, findet sich auch in der Schilderung. Es ist erstaunlich, mit welchem Realismus Kampf, Qual und Leiden geschildert werden. Die Wirkung des Realismus ist dabei noch dadurch kräftig gesteigert, daß Kampf und Leid möglichst in Bewegung umzusetzen versucht ist. Den Kampf des Majors mit seinem visionären Gegner vermögen wir durch die Auflösung in Einzelhandlungen wirklich mitzuerleben (I, 191): „Man hörte ihn mit schrecklicher Stimme und mit den heftigsten Gestikulationen dänisch sprechen — er zog den Degen — er schien es mit einem fürchterlichen Gegner zu tun zu haben — er empfing — er parierte Stöße —endlich war durch einen wohlberechneten Stoß der Gegner gefallen und unter den gräßlichsten Flüchen und Verwünschungen schien er den Gegner mit den Füßen zu zermalmen. In recht krassem Realismus wird der Sturz Viktorins geschildert (II, 53): „Sowie ich ihn berührte, fuhr er auf aus tiefem Schlafe, aber in demselben Augenblick stürzte er, das Gleichgewicht verlierend, hinab in den Abgrund, daß, von Felsenspitze zu Felsenspitze geworfen, die zerschmetterten Glieder zusammenkrachten; sein schneidendes

1. Serapionsbrüder, Ell. V, 174.

Digitized by Google

Jammergeschrei verhallte in der unermeßlichen Tiefe, aus der nur ein dumpfes Gewimmer herauftönte, das endlich auch erstarb." Um einen widerlichen Realismus zu vermeiden, sind bei der Hinrichtung des Paters Cyrillus wirkungsvoll nur die zwei am stärksten wirkenden Eindrücke gegeben (II, 309): „In dem Augenblick sah ich in der Hand eines Vermummten, der hinterwärts in den Kreis getreten war, ein Schwert blitzen und Cyrillus' blutiges Haupt rollte zu meinen Füßen hin." Ganz besonders realistisch wird er, wenn er die im visionären und traumhaften Zustand erlebten Kämpfe und Qualen zur Darstellung bringen will. Dieser Realismus kommt zweifellos daher, daß Hoffmann an sich selbst beobachtet hat, daß der Mensch in Vision und Traum am stärksten erlebt, und dies starke Erleben hat er realistisch zum Ausdruck gebracht. Selbst so irreale Vorstellungen, wie die, daß der Mensch ein Bogen Kavalierpapier (I, 78) oder in eine Glasflasche eingesperrt sei, werden in der Darstellung als ganz reales Erlebnis gegeben: „Immer gewichtiger und gewichtiger drückt die zentnerschwere Last deine Brust — immer mehr und mehr zehrt jeder Atemzug die Lüftchen weg, die im engen Raum noch auf- und niederwallten — deine Pulsadern schwellen auf, und von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend." (I, 315). Mit furchtbarer Deutlichkeit wird geschildert, wie die aus der Klingelschnur entstehende Schlange den Anselmus zu Tode drückt (I, 252 f.) oder wie der Drache seine Krallen in das Fleisch des Tyrannen einschlägt (Ell. XV, 44). Selbst in den Kampf zwischen Lindhorst und der alten Liese, der mit so ganz irrealen Mitteln geführt wird, ist mit dem Streit zwischen dem Papagei und dem Kater, der von dem Papagei die Augen ausgehackt bekommt, ein grausamer Realismus hineingekommen (I, 323). Mit reizender Einfühlung ist die Schlacht in Nußknacker und Mausekönig dem Vorstellungsleben des Kindes angepaßt. Es werden nur die Dinge aus der gewohnten Umgebung des Kindes zur Darstellung verwendet: das Wohnzimmer ist das Schlachtfeld, der Spielzeugschrank die Kaserne, die Fußbank Batteriestellung und geschossen wird von den Soldaten mit Zuckererbsen und Pfeffernüssen.

Die Schilderung erotischer Szenen meidet Hoffmann nicht, aber er hält in der realistischen Ausgestaltung sehr feinen Takt. Je verfänglicher die Situation, umsomehr beschränkt er sich auf Andeutungen und sucht vor allem die Situation mehr seelisch zu erfassen,

Digitized by Google

die seelischen Wirkungen deutlich zu machen. Mit Absicht deutlicher gezeichnet, um seinen Nebenbuhler Georg Gröpel einen Denkzettel zu geben, ist die Schlafzimmerszene zwischen Cäcilia und dem betrunkenen Georg in „Berganza" (I, 162). Ein Meisterstück nur andeutender Beschreibung ist die Schilderung von der Verführung Hermogens durch seine Stiefmutter Euphemie (II, 78): „Er fand mich einsam, noch düsterer, noch aufgeregter als gestern, ich sprach von dem Baron und von meiner unaussprechlichen Sehnsucht, ihn wiederzusehen. Hermogen war bald nicht mehr derselbe. Er hing an meinen Blicken, und ihr gefährliches Feuer fiel zündend in sein Inneres. Wenn meine Hand in der seinigen ruhte, zuckte diese oft krampfhaft, tiefe Seufzer entflohen seiner Brust. Ich hatte die höchste Spitze dieser Exaltation richtig berechnet. Den Abend, als er fallen sollte, verschmähte ich selbst jene Künste nicht, die so verbraucht sind und immer wieder wirkungsvoll erneuert werden. Es gelang!" Das Aufkeimen des erotischen Triebes in Medardus kommt allein durch die Rückwirkung auf das Gefühlsleben deutlich zum Ausdruck (II, 22). In „Gelübde" (III, 314) werden die Momente vor und nach dem erotischen Ausgleich gegeben.

Fast in allen Erzählungen spielt der Alkohol eine gewisse Rolle. Durch Genuß von Alkohol wollte Hoffmann einen „stärkeren Umschwung seiner Ideen befördern". Sicher haben Alkoholerlebnisse auf die dichterische Gestaltung des Wunderbaren Einfluß ausgeübt. Daß der Alkohol wunderbare Erscheinungen vor seinem Auge auftauchen ließ, zeigt folgende Briefstelle: „.... denn mich quälten die ganze Nacht hindurch die infamsten exorbitantesten Spukgestalten, infolge des gestern genossenen kostbaren Steinweins. Ich war mit Ihnen auf dem Steinberge, wie preßten an einer Traube, die $227^5/_8$ Pfund wog und 183,562 Beeren zählte, daß der Schweiß mit dem Weine nur so hinunter lief. Am Fuße desselben stand der Kanonikus Seubert, der ihn in seiner porzellanen Terrine, die sich zu einer unmenschlichen Größe ausgedehnt, auffing, sich aber dabei so vollsoff, daß er kopfüber in die Terrine purzelte. Aus dieser aber entstiegen uns zum Schabernack gräßliche Dämonen, fantastische Knirpse, die den Berg zu Tausenden hinauf- und herumkrochen, so zwar, daß wir beide umstülpten, und in die Hülsen der gekelterten

Digitized by Google

Trauben rettungslos versanken."[2] Wenn uns Hoffmann im Tagebuch (15. Februar 1814) mitteilt, daß er den „Topf" bei dem von der Frau bereiteten Punsche vollendet habe, und wenn wir in der 12. Vigilie sehen, daß der Dichter bei dem ihm von Lindhorst gereichten Punsch die Darstellung des Landes Atlantis unternimmt — dieser Punsch ist natürlich dem von der Frau bereiteten gleichzusetzen — so dürfen wir wohl annehmen, daß der Alkohol bei dieser Darstellung seine Gedanken beschwingt hat. Zum mindesten hat aber der Alkohol die zur dichterischen Gestaltung notwendige Stimmung geschaffen. Daß der Alkohol stimmungschaffend sein kann, zeigt sich in der „Sylvesternacht", wo dem Dichter Julie nach dem Alkoholgenuß verklärt erscheint (I, 346). Die zahlreichen Anspielungen auf den Alkohol in den Erzählungen helfen meist mit, eine recht realistische Sphäre zu schaffen. Das wiederkehrende „ich trinke Burgunder" in den „Musikalischen Leiden" macht uns bei der etwas unwahrscheinlichen Fiktion dieser Erzählung immer wieder darauf aufmerksam, daß der Erzähler noch am Flügel sitzt und schreibt. Der Wein schafft trotz Kanonendonner und platzenden Granaten bei den im Keller Versammelten eine graulich-behagliche Stimmung. (Dichter und Komponist, Ell. V, 114 f.) Selbst im Kindermärchen, dem „Nußknacker", scheut sich der Dichter nicht, eine realistische Anspielung auf den Alkohol anzubringen. Mit glänzender Beobachtung ist das Tun und Treiben von Betrunkenen im „Topf" (I, 311 ff.) und in den „Elixieren" (I, 167 f.) geschildert.

Am schönsten ist Hoffmanns realistischer Sinn in der Anwendung kleiner, unscheinbarer charakterisierender Details zu erkennen. Mit ein paar Strichen wird das Milieu für eine Erzählung deutlich, ganz prächtig bereits im „Gluck": „Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der blauen Luft, welche durch die Straßen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt — Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere usw. durch die Linden nach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt; der Mohrrüben-Kaffee

2. Briefe, II, 84.

Digitized by Google

dampft, die Elegants zünden ihre Zigarros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün gewesen, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen usw., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatischer Fagott sich und die Zuhörer quälen." (I, 17). Ein einziger Satz macht den Kerker in den „Elixieren" deutlich: „Mich dürstete, ich griff nach dem Wasserkrug, der neben mir stand, feucht und kalt schlüpfte es mir durch die Hand, ich sah eine aufgedunsene Kröte schwerfällig davon hüpfen." (II, 207). Kleinigkeiten bewirken oft, daß wir kaum bemerken, wie wir in die andere Welt hiünbergleiten, indem diese Kleinigkeiten den Eindruck ganz realen Geschehens erwecken. Da wird z. B. von der Höhe des Theatereintrittsgeldes im „Don Juan" (I, 89), davon daß Anselmus ein Glas Bier auf Kosten des Registrators Heerbrand trinkt (I, 259), „daß die Alte Frau Rauherin heiße, in einer entlegenen Straße vor dem Seetor wohne, durchaus nur Dienstags, Mittwochs und Freitags von 7 Uhr abends, dann aber die ganze Nacht bis zum Sonnenaufgang zu treffen sei und es gerne sähe, wenn man allein komme", (I, 274) erzählt. Wir erfahren, wer die Gerichtskosten im Prozeß gegen Andres bezahlt (III, 86), daß sich das Kästchen mit dem Teufelselixier in einem mit altdeutschem Schnitzwerk geschmückten Schranke befindet (II, 38). Die Beispiele ließen sich häufen.

Der Karrikatur in der Zeichnung entspricht die Darstellung von grotesken Personen und Situationen. Durch hyperbolische Uebertreibung und durch die in Groteske gefaßte Ironie in der Darstellung von Situationen und Personen, die schmerzlich auf sein Gefühlsleben wirkten, suchte Hoffmann des Schmerzes Meister zu werden. Die Ironie, die hierin zum Ausdruck kommt, hat nichts von der „romantischen Ironie", die immer irgendwie den Rahmen der Kunstwelt durchbricht, vielmehr lebt sie sich ganz im Rahmen der romantischen Kunstwelt aus.[3] Vor allem in den Musikerzählungen finden wir die groteske Gestaltung, wohl weil Hoffmanns Gefühl für die Musik am empfindlichsten war. Hyperbolische Uebertreibung treffen wir mehrfach in den „Kreisleriana", etwa: „O schreie du, quieke, miaue,

3. Ueber diese Arten der Ironie vgl. Jost, S. 35 ff.

Digitized by Google

gurgle, stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere nur recht munter: ich habe den Fortissimozug getreten und orgle mich taub. — O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwängt und zerrt. Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern." (I, 38). Grotesk ist das Bemühen des „pflaumfarbenen Advokaten" eine Fliege wegzujagen (I, 409): „Er fing nämlich an, erst etwas weniges mit dem Kopf zu wackeln, dann aber in einem fortgesetzen Crescendo immer stärker und stärker den Kopf hin- und herzuwerfen, wozu er gräßlich mit dem Bogen über die Saiten hin und herfuhr und mit dem Fuß stampfte." In der grotesken Haltung ihm verwandt ist der Acciseeinnehmer, der so „gewaltig" auf der Flöte bläst, daß er die Lichter am Pult ausbläst (Ell. V, 99). Die „Tücke des Objekts" bietet Gelegenheit zur Darstellung grotesker Situationen. Der Onkel führt Kampf mit einem gelben Band, das immer wieder aus der Nachtjacke hervorragt (Ell. V, 100) und Anselmus „trieb es wie im lustigen Uebermut soweit, daß er bei dem Heraussteigen aus der Gondel seiner Schutzrednerin Veronika die hülfreiche Hand bot und ohne weiteres, als sie ihren Arm in den seinigen hing, sie mit so vieler Geschicklichkeit und so vielem Glück zuhause führte, daß er nur ein einzigesmal ausglitt, und da es gerade der einzige schmutzige Fleck auf dem ganzen Wege war, Veronikas weißes Kleid nur ganz wenig bespritzte." (I, 249).

Entgegen den meisten anderen Romantikern hat Hoffmann keinerlei historischen Sinn gehabt. Nur das „Gelübde" ist mit einer historischen Zeit, der der polnischen Freiheitskriege, in Verbindung gebracht. Der „Ignaz Denner" hat keine historische Begründung, die Folter mutet darin wie ein veraltetes Theaterrequisit an. Sollte dieser Mangel an historischem Sinn in Hoffmanns Realismus begründet sein? Sollte er in Hoffmanns impulsiver Natur begründet sein? Beides scheint mir zur Erklärung dieses Mangels herangezogen werden zu können. Nicht mit seinen Sinnen erfaßt der Historiker die Geschichte, sondern auf Grund des Studiums der Quellen sucht er sich in die vergangene Zeit hineinzudenken. Hoffmann aber erfaßte stärker mit den Sinnen als mit dem Verstand. Ein ruhiges Schweben über den Dingen zeichnet den Historiker aus. Hoffmanns Temperament ließ ein Ueberdendingenschweben nicht

Digitized by Google

zu. Sogar die Zeitereignisse vermochten ihn erst in dem Augenblick zu fassen, als er persönlich mit ihnen in Berührung kam, als er das Ringen der Völker um Dresden und Leipzig mit erlebte. Ihren Niederschlag haben diese Erlebnisse in den kleinen Erzählungen „Vision auf dem Schlachtfeld bei Dresden", „Der Dei von Elba" und den wahrscheinlich später entstandenen „Erscheinungen" gefunden. In „Dichter und Komponist" hat er sie nach seinem eigenen Bericht einbezogen,[4] um die Abhandlung dem Publikum schmackhafter zu machen.

Widerstand gegen die Mystik.

Ist es einem Menschen mit so ausgesprochen realistischem Sinn, wie ihn Hoffmann hatte, überhaupt möglich, ins Reich der Mystik, ins Wunderland einzudringen? Für alle Romantiker bedeutete ja das Eindringen ins Wunderland eine Ueberwindung des wahrnehmenden und empfindenden Ich. Aber was für die Tieck und Novalis eine Ueberwindung war, das mußte für Hoffmann ein Kampf werden, denn die auf das Irdische gerichteten Sinne, vor allem Auge und Ohr, waren bei ihm viel stärker ausgebildet als bei irgendeinem der anderen Romantiker. Diesen Kampf gegen den Realismus im eigenen Ich vermögen wir in seiner Erzählungsart klar zu erkennen. Aus ihm entspringt die über die anderen Romantiker hinausgehende Bedeutung des „als ob".[5] Nur mit einem „als ob" wagt er in die wunderbaren Erscheinungen einzudringen, die vom Wunderbaren überschütteten Helden wagen nur mit einem unsicheren „es war mir ..... als" von ihren Wundererlebnissen zu sprechen.[6] Ein paar Beispiele mögen das belegen: „Bald war es, als schüttle der Abendwind die Blätter, bald, als kos'ten Vögelein in den Zweigen, die kleinen Fittiche in mutwilligem Hin- und Herflattern rührend. — Da fing er an zu lispeln und zu flüstern, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehangene Krystallglocken." (I, 241). „.... aber der schillernde glänzende Stoff ihres Ge-

4. Briefe, II, 1; S. 155.

5. Harich meint II, 323, Hoffmann der Mensch habe kein „als ob" gekannt, sondern nur der Schriftsteller. Warum, weiß ich nicht.

6. Buchmann, S. 61 nennt das „traumhaftes Halbdunkel der Empfindungen", sieht aber nicht dessen Ursprung.

Digitized by Google

wandes war so glatt, so schlüpfrig, daß es ihm schien, als könne sie, sich ihm schnell entwindend, unaufhaltsam entschlüpfen." (I, 301). „Fritz und Marie, fest aneinander gerückt, wagten kein Wort mehr zu reden, es war ihnen, als rauschte es mit linden Flügeln um sie her." (Ell. V, 225). „Mir war es, als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen — scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer." (III, 9).

Nur aus dem Kampf zwischen den das Irdische fassenden Sinnen und der ins Ueberirdische strebenden Seele ist die ganz rationalistische Erklärung von Wunderdingen zu begreifen. Oft kommt es uns vor, als ob der Dichter weder sich noch uns zumuten wolle, die wunderbaren Erscheinungen als Wirklichkeit zu glauben. Er überredet sich selbst, daß jenes in der Luft flatternde Wesen doch wohl nicht der Archivarius Lindhorst sein könne, sondern ein „weißgrauer Geier" sein müsse. (I, 268). Um die Abenteuer Veronikas in der Aequinoktialnacht als einen Traum zu deuten, wird für Veronikas nassen Mantel eine sehr gesuchte Erklärung gegeben: es hat durch das Fenster herein auf den Mantel geregnet (I, 295). Drosselmeier erklärt die Herkunft der goldenen Krönchen, die Marie für die Krönchen des Mausekönigs hält: er hat sie dereinst an der Uhrkette getragen und Marie geschenkt (Ell. V, 268). Die grausige Erscheinung des Doppelgängers findet ihre natürliche Erklärung in der Gestalt des umherirrenden wahnsinnigen Viktorin (II, 335). Selbst Visionen und Träume werden real zu erklären versucht. Die Kreuzesvision des Medardus wird auf eine optische Täuschung zurückgeführt: er hat „wunderlicherweise" einen „dürren grauen Stamm" für ein Kruzifix gehalten (II, 221). Der Traum ist veranlaßt durch einen realen Gegenstand und wird beim Aufwachen Wirklichkeit. So bleibt von des Medardus Traum von dem Kapuziner der im Zimmer herumwühlende wahnsinnige Kapuziner zurück (II, 125 f.).

Nur sehr schwer lassen sich die Helden der Erzählungen und erst recht natürlich das erlebende Ich in die übernatürliche Welt hineinführen. Nur in einer Art somnambulen Zustandes gehört der Held der übernatürlichen Welt an. Solange er noch nicht ganz in diesen Zustand eingegangen, ist er gegen das Wunderbare sehr vorsichtig: „Und doch, indem sein ganzes Gemüt der holden Serpentina und den Wundern des Feenreichs bei dem Archivarius Lindhorst

Digitized by Google

zugewandt war, mußte er zuweilen unwillkürlich an Veronika denken." (I, 308). Wenn die wunderbaren Erscheinungen zum erstenmal an ihn herantreten oder doch noch nicht lange um ihn spielen, so sucht er sie real zu deuten oder sie als Spuk abzutun. Bei dem wunderbaren Klingen der Krystallglocken denkt Anselmus: „Das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert." (I, 241). Als ihn die Bürgersfrau aus seinem Selbstgespräch aufweckte „sah er erst wieder deutlich, wo er war, und besann sich, wie ein sonderbarer Spuk ihn geneckt und gar dazu getrieben habe, ganz allein für sich selbst in laute Worte auszubrechen" (I, 244). Nußknacker macht „ein verdammt schiefes Maul" und aus seinen Augen heraus fährt es „wie grünfunkelnde Strahlen", als Marie aber genauer hinsieht, merkt sie, „daß der von der Zugluft berührte, schnell auflodernde Strahl der Lampe im Zimmer Nußknackers Gesicht so entstellt habe." (Ell. V, 232). Die Gespenstererscheinung sucht das erzählende Ich wegzuleugnen, indem es die aufspringende Tür durch die Zugluft erklärt und das Aechzen für das eines eingesperrten Tieres hält. (III, 204). Charakteristisch für Hoffmann werden die wunderbaren Erscheinungen manchmal einer durch den Alkohol überhitzten Phantasie zugeschrieben. Anselmus meint: „Es kann aber auch sein, daß der superfeine Magenlikör, den ich bei dem Monsieur Conradi etwas begierig genossen, alle die tollen Fantasmata geschaffen, die mich vor der Haustür des Archivarius Lindhorst ängsteten." (I, 280). Dem Punsch, der „wie ein Feuerstrom durch die Nerven glüht" ist die Wirkung zuzuschreiben, die die im Nebenzimmer ertönende „göttliche Stimme eines Weibes" hervorruft (Ell. VI, 96). Dem starken Punsch wird ein Stück der den Erzähler überkommenden merkwürdigen Stimmung zugeschrieben (III, 204). Zauberapparate müssen die Widersacher anwenden, um die Menschen in ihr grausiges Reich zu ziehen. Erst der Blick durch das Taschenperspektiv macht Nathanael auf Olympia aufmerksam und läßt sie ihm als himmlisches Wesen erscheinen (III, 28 f.), und nur mit dem Spiegel sieht der Erzähler ein schönes Mädchen im „Oeden Haus" (III, 173).[7]

7. Zweifellos ist die Szene mit dem Spiegel vom „Sandmann" her beeinflußt. Hier wie dort verkauft ein Krämer das optische Instrument. Hier wie

Digitized by Google

Fällt es schon schwer, die hier geschilderten, mit einem starken Gemütsleben ausgestatteten Helden aus der realen Welt herauszuziehen, so wird das bei den Philistern unmöglich. Höchstens in der Trunkenheit sehen und empfinden auch sie einmal wunderbare Dinge (I, 313 f.). Sonst aber können sie weder in eine andere Welt eingehen, noch auch die einer anderen Welt nahestehenden Menschen begreifen. Wo der Erzähler mit Hilfe seines Spiegels eine Frau von Fleisch und Blut sieht, da sieht der Philister — ein gemaltes Bild. (III, 175). Während Nathanael die Coppeliusauftritte gespenstisch deutet und den Tod seines Vaters dem bösen Prinzip Coppelius zuschreibt, erklärt Marie den Tod durch ein bei den chemischen Versuchen erfolgtes Explosionsunglück (III, 14). Für den Philister gibt es nur Kampf gegen das „träumerische Zeug" — so nennt es Bickert (I, 231) — und zur Bekämpfung hat er recht drastische Mittel: „ ‚Ja!' fügte er (Paulmann) hinzu, ‚man hat wohl Beispiele, daß oft gewisse Fantasmata dem Menschen vorkommen und ihn ordentlich ängstigen und quälen können, das ist aber körperliche Krankheit, und es helfen Blutigel, die man, salva venia, dem Hintern appliziert, wie ein berühmter bereits verstorbener Gelehrter bewiesen." (I, 249).

Arten mystischen Gestaltens.

Alle Widerstände des Realismus in sich hat Hoffmann überwunden und ist zur Gestaltung des romantischen Reiches und mystischen Geschehens gekommen. Wie bewirkt der Dichter mystische Gestaltung? Hoffmann hat mit den romantischen Dichtern gemein, beim Uebergang aus der irdischen in die wunderbare Welt dem Leser anzudeuten, daß man nun den Boden des realen Geschehens verlasse.[8] Er gewinnt den Leser, indem er nicht undeutlich zu verstehen gibt, daß er nun die traumhaften, unsicheren Empfindungen seines Helden schildert. Hat er aber den Leser so gewonnen, dann läßt er den hypothetischen Ton fallen und berichtet nun seine Wunder, als wenn sie in Wirklichkeit geschähen. Durch Rückkehr ins Irdische werden die Erscheinungen der höheren Welt wieder

dort spielt ein Ammenmärchen herein und beidemal wird durch das optische Instrument ein lebloser Gegenstand belebt.

8. Ich folge hier Buchmann, S. 127 ff.

Digitized by Google

erstickt. Als stilistische Uebergangsmitte zum Wunder dienen hypothetische Verba, Gleichnisse und Personifikationen. Die Rückkehr ins Irdische erfolgt häufig durch das Erwachen aus dem Schlaf. „Die Alte hatte aufgehört im Kessel zu rühren. Immer schwächer und schwächer wurde der Qualm und zuletzt brannte nur eine kleine Spiritusflamme im Boden des Kessels. Da rief die Alte: ‚Veronika, mein Kind! mein Liebchen! schau hinein in den Grund! — Was siehst du denn — was siehst du denn?' — Aber Veronika vermochte nicht zu antworten, unerachtet es ihr schien als drehten sich allerlei verworrene Figuren durcheinander; (unbestimmte Empfindungen, hypothetisches Verb) immer deutlicher und deutlicher gingen Gestalten hervor, (noch ist keine Sicherheit da) und mit einemmal trat, sie freundlich anblickend und ihr die Hand reichend, der Student Anselmus aus der Tiefe des Kessels. (das Wunder ist real geworden) da rief sie laut: ‚Ach, der Anselmus! der Anselmus!' — (indem der Dichter seinen Helden sprechen läßt, erscheint der Realismus noch verstärkt) Rasch öffnete die Alte den am Kamin befindlichen Hahn, und glühendes Metall strömte zischend und prasselnd in eine kleine Form, die sie danebengestellt. Nun sprang das Weib auf und kreischte, mit wilder Gebärde sich herumschwingend: ‚Vollendet ist das Werk — Dank dir, mein Junge! — hast Wache gehalten — Hui — Hui — er kommt! — Beiß ihn tot — beiß ihn tot!' Aber da brauste es mächtig durch die Lüfte, es war, als rausche ein ungeheurer Adler herab, mit den Fittichen um sich schlagend und es rief mit entsetzlicher Stimme: ‚Hei hei! — ihr Gesindel! nun ist's aus — nun ist's aus — fort zu Haus!' Die Alte stürzte heulend nieder, aber der Veronika vergingen Sinn' und Gedanken. — (Die Rückkehr ins Irdische wird vorbereitet). Als sie wieder zu sich selbst kam, war es heller Tag geworden, sie lag in ihrem Bette . . .". Mit ähnlichen Mitteln wird das Auftauchen und Vergehen der drei Schlänglein in dem Ring des Archivarius Lindhorst erzählt (I, 265 f.). Und auch im „Sandmann" erfolgt vor dem Eintritt in die grausigen Erscheinungen das hypothetische: „Mir war es, als würden Menschengesichter rings umher sichtbar, aber ohne Augen — scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer." (III, 9). Den Kindern gegenüber glaubte Hoffmann die fromme Täuschung des Uebergangs ins Wunder durch hypothetische Erzählung nicht anwenden zu müssen, da das Kindergemüt jedem

Digitized by Google

Wunder unmittelbar zugänglich ist. So finden wir kaum hypothetische Uebergänge im „Nußknacker".

Die wunderbaren Personen sucht Hoffmann durch die Art ihres Auftretens und durch mitgegebene merkwürdige Attribute in eine geheimnisvolle Sphäre zu rücken. Schlemihl wird wunderbar durch die ausgebreiteten Pflanzen vom Tschimborasso und durch seine Filzschuhe, Spikher durch seine Furcht vor dem Spiegel und sein bald junges, bald altes Gesicht. Physikalisch-chemische Kunststückchen geben Lindhorst (I, 306) und Coppelius ungewöhnliches Gepräge. Die altmodische oder vorwiegend außerhalb des Gewöhnlichen liegende Kleidung bei vielen Personen hilft den Eindruck des Wunderbaren verstärken. Wenn Donna Anna zugleich in der Loge und auf der Bühne, Serpentina als „goldgrünes Schlänglein"[9] auftritt, so rücken solche Personen für unseren Verstand völlig ins Unbegreifliche. Rhythmische oder dem Sinn nach dunkle Sprache hilft bei Gluck, Lindhorst, Apfelweib, Mausekönig der Steigerung des Wunderbaren.

Der Eindruck des Wunderbaren wird äußerst wirkungsvoll durch die Anwendung des Motivs von der „proteischen Wandlungsfähigkeit" erzielt,[10] das heißt, es tritt dasselbe Wesen in verschiedenen Gestalten auf, deren Identität erst nachträglich festgestellt wird. Das Motiv findet sich bereits bei Tieck, scheint aber bei Hoffmann stärker ausgeprägt. Es findet sich am wirkungsvollsten in den Märchen angewendet und da vor allem im „Topf". Lindhorst erscheint bald als königlich preußischer Beamter, bald als Geisterfürst, der mit Wunderwaffen das Apfelweib bekämpft. In unheimlichen Wandlungen ergeht sich das widersacherische Apfelweib. Als Apfelweib prägt das Wesen dem Anselmus sich ein und er-

9. Wenn man bedenkt, daß Novalis Hoffmanns Lieblingsschriftsteller war, so erscheint es ziemlich unzweifelhaft, daß Hoffmann diese goldgrünen Schlänglein von Novalis' Erscheinung der Schlangenkönigin hat:

„Ihr Krönchen sah ich funkeln
Mit bunten Strahlen weit.
Und alles war im Dunklen
Mit grünem Gold bestreut." (Werke Minor I, 172)

10. So nach Buchmann, S. 209 ff. Dieser weist entsprechend dem Zweck seiner Arbeit die Wandlungsfähigkeit nur in dem Märchen nach. Sie findet sich jedoch auch sonst.

Digitized by Google

scheint ihm im bronzenen Türklopfer, in einer alten Kaffeekanne, und schließlich nach dem Kampf mit Lindhorst als „garstige Runkelrübe". Veronika gegenüber tritt das Weib als „alte Liese" und „Frau Rauerin" auf. Stark abgeschwächt in der Wirkung zeigt sich die Wandlungsfähigkeit in Spikher, der bald ein altes, bald ein junges Gesicht dem Erzähler zuwendet, auch in dem von Nathanael gefürchteten Sandmann, der als Advokat Coppelius und als Brillenhändler Coppola auftritt.

Im Reich des Wunderbaren und Uebernatürlichen läßt Hoffmann für die Menschen eine völlige Verschiebung in der sinnlichen Anschauung eintreten. Wie im Traum, so schwanken und verschwimmen auch hier im Reich des Uebernatürlichen die Umrisse aller Erscheinungen. Die Dinge treten jetzt in dieser Gestalt und bald darauf in einer anderen auf. Da werden Blüten zu Insekten, Lilien und Eulen zu Menschen, grüne Baumblätter zu beschriebenen Pergamentblättern. Auch dies Motiv ist bei Tieck vorgebildet.[11] Hoffmann hat sich dessen am stärksten, jedoch nicht allein im „Topf" bedient. „In dem Augenblick schritt der Feuerlilienbusch auf ihn zu, und er sah, daß es der Archivarius Lindhorst war, dessen blumiger, in Gelb und Rot glänzender Schlafrock ihn nur getäuscht hatte." (I, 282). „Eins dieser Blätter (der Palmbäume) erfaßte der Archivarius, und Anselmus wurde gewahr, daß das Blatt eigentlich in einer Pergamentrolle bestand ....". (I, 299). „Damit schritt er wieder zur Tür hinaus, und alle sahen nun wohl, daß das gravitätische Männchen eigentlich ein grauer Papagei war." (I, 314). Die große vergoldete Eule auf der Wanduhr, die ihre Flügel herabgesenkt hat, erscheint Marie bei genauerem Zusehen als Pate Drosselmeier, der „seine gelben Rockschöße wie Flügel von beiden Seiten herabgehängt hatte." (Ell. V, 233). Der „kleine graue Busch", der auf Clara und Nathanael loszuschreiten scheint, entpuppt sich im Fernrohr Nathanaels als Advokat Coppelius (III, 41 f.). Nahezu zum Bild geworden finden wir die Verschiebung der Begriffe in der Jesuiterkirche: „Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzeichen in die Lüfte; aber die Hieroglyphen-Schrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer wie in lautem wonnigen Klingen sich regten und bewegten." (III, 125).

---

11. Vgl. Buchmann, S. 56 ff.

Digitized by Google

Wunderbar wird das Märchenland auch dadurch, daß Tier und Ding die Neigung haben, menschlich zu reden, daß die Natur fühlt und denkt. Tier und alle Dinge der Natur suchen mit dem Menschen in Fühlung zu treten. Eine genauere Darstellung dieser Beseelung des Kosmos wird im späteren Zusammenhang zu erörtern sein.

Von dem Wunderbaren müssen wir in Hoffmanns Dichtung das Schauerliche trennen, jenes Element, das ihm den Namen des „Gespenster-Hoffmann" eingebracht hat. Es ist das Element, das den Dichter wenig, stark aber den raffinierten Techniker zeigt, denn es ist mit ganz äußerlichen Mitteln erreicht, es ist konstruiert. Bei der Darstellung des Schauerlichen hat das sichere Fassungsvermögen des Dichters Triumphe gefeiert. Das läßt sich am schönsten in den „Elixieren" und am „Oeden Haus" zeigen. Wunderbar ist in den „Elixieren" lediglich der fremde Maler, unter dessen Einfluß Medardus steht — Jagd- und Spielerglück des Medarduus wird man kaum wunderbar nennen können —, im „Oeden Haus" der merkwürdige Spiegel, der indessen mehr merkwürdig als wunderbar ist. Das Schauerliche wird in den „Elixieren" durch eine geschickte Aneinanderreihung von scheinbar nicht zusammengehörigen Dingen, durch eine möglichst undurchsichtige Verknüpfung der Personen und durch die zahlreichen Ahnungsmotive erzielt. Da ist das Spiel mit dem geheimnisvollen Heiligenbild, das Leben bekommen zu haben scheint: es glaubt Medardus in Aurelie die heilige Rosalie des Bildes wiederzuerkennen, und es glaubt das Volk, daß der fremde Maler aus dem Bilde gestiegen ist. Da ist der Doppelgänger, dessen Herkunft uns bis zum Schluß der Erzählung verforgen bleibt, und dessen Erscheinung dadurch so unbegreiflich wird, daß wir nie recht wissen, ob er real oder nur in den Wahnvorstellungen des Medardus existiert. Schauerlich, weil unbegreiflich, wirken die Erzählungen des Doppelgängers aus dem Klosterleben des Medardus, und doch kann der Doppelgänger davon wissen, weil er zweifellos der junge Edelmann ist, der mit seinem Hofmeister sich die Klosterreliquien zeigen ließ und dabei von dem Teufelselixier trank. (II, 39). Im „Oeden Haus" wird mit den Bericht von dem öden Haus in einer belebten Gegend und die daran sich anknüpfende Ahnung ein Schauermotiv angeschlagen, wird verstärkt durch die Erzählung des Konditors von der aus einer Mauerwand herausragenden rauchenden Röhre (III, 167). Das Erlebnis des öden Hauses wird mit den

Digitized by Google

psychischen Leiden, die den Erzähler drücken, in Verbindung gebracht und so das Schauerliche weiter verstärkt, bis es in dem Erlebnis mit der Wahnsinnigen (III, 187 f.) einen grausigen Höhepunkt findet.

Licht und Geräusch.

Die starke Hereinbeziehung von Licht- und Gehörseindrücken in den Erzählungsverlauf läßt uns das empfindliche Auge und das scharfe Gehör des Dichters erkennen. Licht und Geräusch stehen sowohl im Dienst mystischen als auch realistischen Gestaltens. Zweck von Licht und Geräusch ist vor allem, Stimmung zu erwecken. Seltener dient das Licht dazu, direkt wunderbare Wirkungen zu erzielen, wie im „Topf" beim Kampf Lindhorsts mit dem Apfelweib, wo brennende Lilien, blaue Flammen aus Pergamentblättern und „aus dem Inneren des Archivarius flackernde und zischende Strahlen" als Kampfmittel gebraucht werden (I, 322) oder bei der Begegnung des Anselmus mit dem Apfelweib im Türklopfer, wo „sich das metallene Gesicht in ekelhaftem Spiel blauglühender Lichtblicke" verzieht (I, 252).[1] Auf einem blutroten Lichtstrahl fliegt in „Berganza" der Kater davon (I, 119), in den Visionen des Medardus werden die Tränen aus der Mutter Augen zu „silbernen, hellblinkenden Sternen, aus denen leuchtende Tropfen fielen", die einen Heiligenschein um das Haupt des Medardus zu bilden versuchen (II, 246), oder die Gedanken des Medardus beginnen „sich zu drehen wie leuchtende Punkte, immer schneller und schneller, so daß sie einen Feuerkreis bildeten, der wurde kleiner, so wie die Schnelligkeit wuchs, daß er zuletzt nur eine stillstehende Feuerkugel schien." (II, 252). Häufig dienen die Lichterscheinungen dazu, für die kommenden Wunderdinge den stimmungsvollen Hintergrund zu schaffen. Die Rembrandeske Beleuchtung des Theaters macht im Verein mit Gehörsempfindungen im Don Juan erst den Leser für die vom Dichter dargestellte wunderbare Welt Mozarts reif: „Ich lehne mich, ihm (dem Kellner) den Rücken wendend, über der Loge Rand und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die das Haus

12. Dieser Wundereffekt wahrscheinlich von Tieck, vgl. Steinert, S. 218.

Digitized by Google

durchschneidende Zugluft. — Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna, geängstet von gräßlichen Larven, erschiene? — ‚Donna Anna!' rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach —ein wunderbarer Ton zittert herauf, es ist, als säusle in ihm der geliebte Name fort." (I, 97). Durch stimmungsvolle Lichterscheinungen werden die kommenden grausigen Ereignisse im „Majorat" vorbereitet: „Es ging fort durch lange, hochgewölbte Korridore, Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schein in die dicke Finsternis. Säulen, Kapitäler zeigten sich oft, wie in den Lüften schwebend, riesengroß schritten unsere Schatten neben uns her, und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie wegschlüpften, schienen zu zittern und zu schwanken, und ihre Stimmen wisperten in den dröhnenden Nachhall unserer Tritte hinein: ‚Weckt uns nicht, weckt uns nicht, uns tolles Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft'." (III, 202). In gespenstiges Helldunkel sind große Teile der „Elixiere" und des „Ignaz Denner" getaucht, z. B. Denners Mordversuch an Georg bei dem lodernden Feuer der Retorte (III, 101 f.). Mehr äußerliche Stimmung wird erzielt durch die in den bunten Kirchenfenstern sich spiegelnden Sonnenstrahlen.[13]

Helldunkelschilderungen, wie wir sie oben gesehen haben, machen Hoffmann den Malern des Barock verwandt, denen allein er sich innerlich verbunden fühlte.[14] Die Art, in der er Personen im Lichtschein auftauchen läßt, bringt ihn in unmittelbare Nähe von Rembrand. Vor allem das tolle Zauberpack, die Widersacher, treten im Lichtschein auf und wirken so noch gespenstiger als allein durch ihre tückischen Handlungen. Ganz unerwartet taucht Dapertuto auf: „Die Morgenröte war hoch herausgestiegen, der Diener stieß die Fackel auf dem Steinpflaster aus, aber in den aufsprühenden Funken stand plötzlich eine seltsame Figur vor Erasmus, ein langer dürrer Mann mit spitzer Habichtnase, funkelnden Augen, hähmisch verzogenem Munde, in feuerrotem Rock mit strahlenden Stahlknöpfen." (I, 361). Dem Advokaten Coppelius brennt beim Eintritt

13. Dieser Zug von Tieck.

14. Vgl. Hornbogen. Auch Tieck läßt seine Personen schon im Licht erscheinen, doch ist es mehr Licht, das über ein Milieu ausstrahlt und außerdem zieht er gedämpfte Beleuchtung vor, so daß er hier wohl weniger Vorbild war. (Vgl. Steinert, S. 55).

Digitized by Google

ins Zimmer der helle Schein der Lampe ins Gesicht, wodurch er sofort zu erkennen ist. (III, 7). Im Feuerschein ihres Höllensuds erscheint das Apfelweib noch abscheulicher und widerwärtiger wie als Marktweib. (I, 292). Im Verein mit einer Gehörsempfindung wird Spalanzani einmal gezeichnet: „Der Professor Spalanzani schritt langsam durch den leeren Saal, seine Schritte klangen hohl wider, und seine Figur, vom flackernden Schlagschatten umspielt, hatte ein grauliches gespenstiges Ansehen." (III, 33). Für die nicht zu den Widersachern gehörenden Personen spielt das Helldunkel eine geringere Rolle: im Fackelschein taucht der Maler Berthold auf (III, 109), erscheint Franz im „Majorat" (III, 200).

Verschiedene Beispiele haben uns schon gezeigt, wie durch die Verbindung von Licht und Gehörseindrücken Stimmung und auch Ahnung erzeugt werden kann. Gehörseindrücke allein sind sehr oft mit ängstlicher Ahnung und spukhaften Vorgängen verbunden.[15] Mitten in die Erzählung Otmars tönt der dumpfe Schrei Marias herein (I, 210). Als Medardus Aurelie umschlungen hält, rauscht es „wie starker, mächtiger Flügelschlag; ein schneidender Ton, wie das Angstgeschrei des zum Tode Getroffenen gellte durch das Zimmer." (II, 224). Auf das wunderbare Ende des Medardus wird der Pater Spiridion durch Gehörswahrnehmungen aufmerksam (II, 350). Mit dem Schlagen der Tür beginnt die Spukerscheinung im „Majorat"; Tritte, Seufzen, Aechzen setzen sie fort, ohne daß das diese Erscheinungen verursachende Wesen zu erkennen ist (III, 204). Türenschlagen schafft auch sonst unheimliche Stimmung: „Ich stand schnell auf und lief ihm nach, aber er war mir schon aus dem Gesichte, ich hörte ihn die entfernte Treppe hinabpoltern, und einen dumpfen Schlag, wie von einer hart zugeworfenen Türe." (II, 126). Das Türengehen erhöht die Spannung in der „Automate" (Ell. VI, 95). Akustische Momente zur Darstellung märchenhafter Vorgänge finden wir im „Topf": erst durch die Naturgeräusche wird Anselmus auf die Märchenwelt aufmerksam. (I, 241), in der Vision des Herausgebers mischen sich Licht- und Gehörsempfindungen zu einer großartigen mystischen Beseelung (I, 335 f.). Eine große Rolle spielen die Geräusche in Verbindung mit den Wahnvorstellungen des Medardus, z. B.: „Oft war es mir, als hörte ich Euphemiens —

15. Vgl. für die folgenden Ausführungen Schaeffer, S. 154 ff.

Digitized by Google

Viktorins Todesröcheln. .... So schrie ich laut auf, aber dann ging ein langer, tief ausatmender Todesseufzer durch die Gewölbe. ....“ (II, 197). Ganz realistisch vermag der Dichter dadurch Spannung zu erwecken, daß er den Helden von einem entfernten Standpunkt aus Gesprächsbrocken auffangen läßt, wie im „Sandmann“ (III, 37), oder ihn die einen Vorgang begleitenden Geräusche wahrnehmen läßt und also den ganzen Vorgang auf Geräuschen aufbaut. Am wirkungsvollsten ist von diesen Mitteln in den „Elixieren“ Gebrauch gemacht: bei den Vorgängen, die der Verhaftung des Medardus vorausgehen, bei dem Auftreten des Doppelgängers im Gefängnis, bei der Berufung des Medardus zur Hinrichtung des Paters Cyrillus. „Der Abend kam, die Nacht brach ein, da hörte ich die Haustüre aufschließen, mehrere Stimmen murmelten und flüsterten durcheinander, es wankte und tappte die Treppe hinauf — endlich pochte man an meine Tür und befahl mir im Namen der Obrigkeit aufzumachen.“ (II, 190). „Nun begann es dicht neben mir im Fußboden zu schaben, zu rasseln und zu kratzen, und immer wieder lachte es und ächzte; stärker und immer stärker wurde das Geräusch, das Rasseln, das Kratzen — dazwischen dumpf dröhnende Schläge wie das Fallen schwerer Massen.“ (II, 206). Gern führt Hoffmann neue Vorgänge oder neue Personen durch ein Rauschen oder sonstiges unbestimmtes Geräusch ein, wodurch wirkungsvoll der Einsatz von etwas Neuem gekennzeichnet wird: „In dem Augenblick rauschte es beim Eingang des Bosketts, und aus dunkler Nacht trat in den lichten Kerzenschimmer hinein ein wunderherrliches Frauenbild.“ (I, 359). „In dem Augenblick entstand ein dumpfes Geräusch auf der Straße, hohle Stimmen riefen durcheinander, und das dröhnende Gerassel eines schweren, langsam rollenden Wagens ließ sich vernehmen.“ (II, 248).

Digitized by Google

Rede und Gespräch.

Die Art der Anwendung von Rede und Gespräch zeigt den Dichter stark auf den Pfaden realistischer Darstellung. Daß das Gespräch bei ihm eine so große Rolle spielt, kann uns nicht verwundern, wenn wir von den Zeitgenossen hören, daß der Dichter gern Menschen aufsuchte, um sich mit ihnen zu unterhalten. Er suchte solche Unterhaltung, um sich über manche seelische Erregung hinwegzusetzen. Das ergibt sich nicht nur aus den Berichten der Zeitgenossen, das zeigt uns auch ein Brief — der Brief erschien ihm ja ähnlich wie Lessing als ein einseitiges Gespräch —: „Nimm nicht übel! Ich hab mich froh und leicht geschwatzt — die bittere Sekunde ist vorübergerutscht und mein Humor ist der alte, so wie immer, wenn ich mit Dir schwatze".[1] Die Unterhaltungen Hoffmanns drehten sich sicher viel um die persönlichen Erlebnisse und um die Fragen der Kunst, wie es uns von den Unterhaltungen mit Devrient ausdrücklich bezeugt ist. In diesem Hin und Her der Unterhaltung mag manche Frage geklärt worden sein, manches ist dem Dichter da sicher deutlicher geworden, als wenn er nur aus sich selbst die Lösung gesucht hätte. Das ist ihm zweifellos als eine Erkenntnis aufgegangen, die er in der Gestaltung seiner Gesprächserzählungen verwertet hat. Die Gesprächserzählungen, vertreten durch den „Berganza", „Dichter und Komponist" und die späteren „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors", setzen sich mit den Fragen von Kunst und Theater auseinander und suchen Antwort auf die aufgeworfenen Fragen. So wie sich ihm dereinst die Klärung umstrittener Fragen aus dem lebendigen Gespräch ergeben hatte, so sollten sie sich aus der Gesprächserzählung ergeben, wo sich durch die aus den Reden der Sprechenden kommende verschiedenartige Beleuchtung der behandelten Gegenstände allmählich die

1. Briefe, I, 111.

Digitized by Google

Klärung herauskristallisierte. Dadurch erst, daß Hoffmann in die Gesprächserzählungen seine Erlebnisse und seelischen Erregungen, die zur Konzeption geführt haben, mit einschließt — im „Berganza" unter starker Heraushebung des Ichs, später objektiviert — erheben sie sich über die wissenschaftliche Plauderei zur Erzählung. Wie im Drama setzt Hoffmann dem jeweils Gesprochenen den Namen des Sprechenden voran, und es erscheint diese Eigenheit auf den ersten Blick auch wirklich dramatisch, ist es aber nicht, „weil hier das Gespräch nicht Ausgangspunkt der Situation ist, sondern nur zu einem bestimmten Zweck (eben dem der Verdeutlichung) mehr beispielsweise herangezogen ist."[2] Diese Voranstellung des Namens vor die Rede ist in einem Teil des „Sanktus" übernommen. Betrachtet man dort die Reden des Kapellmeisters, so erkennt man, daß es sich in ihnen wie in den Gesprächserzählungen um Darlegung von Fragen der Kunst handelt (III, 148 ff.): es soll nämlich gezeigt werden, wie ein Komponist einen Opernstoff finden kann.

Das uralte epische Mittel der „Canterbury Tales", wo von einer Reihe zufällig zusammengekommener Personen jede eine Geschichte erzählt, hat auch Hoffmann unter dem Einfluß von Tiecks Formung angewandt. Wie in Tiecks „Phantasus" werden die Erzählungen in die Unterhaltungen von Personen eingestreut. Ziemlich oberflächlich, indem einer der an der Unterhaltung Beteiligten erklärt, er oder ein anderer wolle jetzt eine Erzählung vorlesen, geschieht das in der „Blandina" und dann vor allem später in den „Serapionsbrüdern". Mit einer gewissen Notwendigkeit erwachsen die Erzählungen aus dem Gespräch im „Oeden Haus", wo die Erzählung zum Beleg für eine im Gespräch aufgestellte Behauptung vorgelegt wird und in der „Fermate", wo ein Freund den anderen auffordert, ihm die Geschichte zu erzählen, die sich an das Bild in der Kunstausstellung knüpft.

Stark realistische Züge und Streben nach möglichst großer Bewegtheit werden wir in der Anwendung und Ausgestaltung der direkten Rede zu sehen haben. Ihr gegenüber tritt die indirekte Rede in den Hintergrund. Sie steht nur da, wo die zu erzählenden Dinge in der direkten Rede eine gar zu ausgedehnte und dann leicht langweilige Abhandlung hätten ergeben müssen, z. B.: „. . . immer

2. Vgl. Friedemann, S. 161.

Digitized by Google

sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe. Er ging so weit, zu behaupten, daß es töricht sei, wenn man glaube, in Kunst und Wissenschaft nach selbsttätiger Willkür zu schaffen; .....". (III, 21 f.). Die hervorstechenden Worte eines Gesprächs werden in der indirekten Rede einmal in Anführungsstrichen gegeben, wenn sie für das Folgende wichtig sind: „Er lief zu Nathanael, er warf ihm das unsinnige Betragen gegen die geliebte Schwester in harten Worten vor, die der aufbrausende Nathanael ebenso erwiderte. Ein ‚fantastischer, wahnsinniger Geck' wurde mit einem „miserablen, gemeinen Alltagsmenschen" erwidert." (III, 25). Muß etwas, was der Leser schon weiß, von einer Person im Lauf der Erzählung wiederholt werden, so geschieht das in der kürzeren indirekten Rede: „Ich küßte die mir dargebotene Hand, indem ich erklärte: daß auch ich gleich am ersten Tage oder vielmehr in der ersten Nacht das Unheimliche des Aufenthalts bis zum tiefsten Entsetzen gefühlt habe." (III, 228). Häufig finden wir, daß die Rede der einen Person indirekt und die der antwortenden direkt erfolgt. Der Grund liegt, wie oben, darin, daß dort wo die indirekte Rede steht die direkte Rede zu ausgedehnt geworden wäre, die Rede der antwortenden Personen aber beschränkt sich vorwiegend auf kurze Anmerkungen, die den Redefluß nicht schleppend machen: „Einst erdreistete ich mich, um ihn zu irgendeiner bestimmten Aeußerung zu nötigen, von den Verächtern des katholischen Glaubens zu sprechen und vorzüglich auf diejenigen zu schmähen, die in kindlichem Uebermute alles Uebersinnliche mit dem heillosen Schimpfworte des Aberglaubens abfertigten. Leonardo sprach sanft lächelnd: ‚Mein Sohn, der Unglaube ist der ärgste Aberglaube', und fing ein anderes Gespräch von fremden gleichgültigen Dingen an." (II, 25).

Monologe halten Hoffmanns Personen nur auf Grund von innerer Erregung und seelischer Qual. Unter seelischen Qualen leiden die Philister nicht, und sie reden daher auch nicht mit sich selbst. — Eine Ausnahme bildet Veronika, die die Liebe zum Monolog treibt. — Unter seelischen Qualen leiden aber die Personen, die von einer anderen Welt her angekränkelt sind, und sie suchen sich in Monologen mit ihren Leiden und ihren Empfindungen ausein-

Digitized by Google

anderzusetzen. Die furchtbaren Qualen, die die schlechte Opernaufführung im Inneren des Fremden im „Gluck" auslöst, machen sich stoßweise im Selbstgespräch Luft (I, 26). Anselmus grollt im Monolog mit sich selbst über seine ewige Ungeschicklichkeit (I, 239), reflektiert über seine wunderbare Liebe (I, 288).

Die direkte Rede wird fast immer eingeführt, d. h. es wird gesagt, daß diese oder jene Person redet. Die Einführungen sind da bisweilen weggelassen, wo sich klar ergibt, wer von nur zwei redenden Personen gerade das Wort führt, so meist im „Gluck", in einem Teil des „Don Juan", in den „Elixieren" das Verhör vor dem Richter (II, 199 f.). Hoffmann bemüht sich, ohne immer Erfolg zu erzielen, die Einführung möglichst vielseitig zu variieren, indem er dabei die verschiedensten Verben anwendet. Der in der Einführung als sprechend genannten Person gibt er gern ein Charakteristikum über Art des Sprechens, Auftreten, Gefühl, manchmal in etwas ironischer Form mit: „Ach, lieber Herr!' schrie Andres auf im höchsten Jammer, ‚so wahr Gott . . . .'." (III, 75). „ ‚Aber', fuhr er fort, sich nach dem Alten umdrehend, ‚aber, Franz, konntet Ihr denn nicht so gescheut sein, mir ein anderes Zimmer reinigen und heizen zu lassen'." (III, 202). „Sie verdienen Gottes Lohn, werter Registrator, wenn Sie den jungen Menschen zur Raison bringen', sagte der Konrektor Paulmann. ‚Gottes Lohn!' wiederholte Veronika, indem sie die Augen fromm zum Himmel erhob und lebhaft daran dachte, wie der Student Anselmus schon jetzt ein recht artiger junger Mann sei, auch ohne Raison." (I, 259). Eine Eigenart der Einführung, die etwa vom zweiten Teil der „Elixiere" ab stärker hervortritt und sich bei dem späten Hoffmann manchmal sehr unangenehm bemerkbar macht, besteht darin, daß die Einführung in die direkte Rede eingeschoben wird, und daß die Worte, die vor der Einführung stehen, nach der Einführung wiederholt werden: „ ‚Wahrhaftig', sprach die dicke Köchin, 'wahrhaftig, Fräulein Cäcilia . . .'." (I, 134). „ 'Mir scheint', erwiderte der Geistliche: 'Mir scheint, als wenn die Heilung nicht mehr zweifelhaft sein könne.' 'Das kommt', fuhr der bürgerlich Gekleidete fort: 'das kommt darauf an, wie er sich in den nächsten Tagen hält'." (II, 253). Auf eine ganz ähnliche Art bringt er zuweilen die Reden der verschiedenen Personen dadurch miteinander in Verbindung, daß gewisse Worte des Vorredners vom Sprechenden aufgenommen werden: „ 'Das ist ein ganz wunderlicher

Digitized by Google

alter Mann', sagte der Registrator Heerbrand! 'Wunderlicher alter Mann', stotterte der Student Anselmus nach, . . ." (I, 259). Häufiger wird die Wiederholung in eine Frage gelegt und auf diesem Weg das Gespräch weiter geführt: „ 'Der Teufel hole die Sphinx und den Professor der Philosophie! —' 'Ich. Welchen Professor der Philosophie?'" (I, 141). „ 'Eines Mordes wegen mußte ich fliehen . . .' 'Eines Mordes wegen?' unterbrach ich ihn heftig.' 'Ja eines Mordes wegen', fuhr er fort: 'Ich hatte im Zorn . . .'." (II, 256).

Um das Gespräch recht lebendig und natürlich zu gestalten, läßt Hoffmann die Sprechenden sich einander in die Rede fallen. Selten geschieht das mitten im Satz, höchst wirkungsvoll aber mitten im Redefluß. Je stärker erregt oder angeregt die Unterhaltung ist, umso häufiger ist dieses Indieredefallen zu finden. Es spricht sich darin die Spannung, die Dynamik in des Dichters Seele aus. Solches Einfallen in die Rede des anderen kann sehr illusionsstörend wirken, wenn die einfallende Rede nicht recht im Gesprächszusammenhang bleibt. Das finden wir mehrfach im „Berganza", z. B. der Einwurf in die Schilderung der Hexenküche: „Und in dem dicken Schwefeldampf des lodernden Kessels tanzend drehten sich wilder und wilder die Hexen! — Ich. Berganza — das ist zu gräßlich — selbst deine Physiognomie — unterlasse, ich bitte dich, ein gewisses Rollen deiner übrigens geistreichen Augen." (I, 118). In den weitaus meisten Fällen finden wir das Mittel des Einfallens in die Rede trefflich verwendet. Man beachte, wie im „Majorat" der erregte Justizrat V. immer wieder den langsamen, bedächtigen Bericht des alten Franz unterbricht (III, 201), wie sich in den „Elixieren" der erregte Medardus durch solches Indieredefallen des grotesken Leibarztes zu erwehren sucht (II, 188 f.), wie im „Sanktus" der Komponist dem Arzt in die Rede fällt (III, 136 f.). Es kommt vor, daß ein Sprechender die Rede des anderen fortsetzt, weil ersterer nicht auszusprechen wagt, was er sagen wollte, oder weil der eine von der Rede des anderen so erregt ist, daß er dessen Satz fortsetzt: „Er lächelte ziemlich seltsam und antwortete: 'Botanik scheint nicht gerade Ihr Fach zu sein, sonst hätten Sie nicht so —' Er stockte, ich lispelte kleinlaut: 'albern' — 'gefragt', setzte er treuherzig hinzu." (I, 349). „Er trug seidene Strümpfe, auf einem Schuhe noch eine goldene Spange, eine weiße Atlasweste . . .' — 'einen kastanienbraunen Rock

Digitized by Google

von dem feinsten Tuch', fiel ich ein, 'zierlich genähte Wäsche einen einfachen goldenen Ring am Finger'." (II, 330).

Eine besondere Art des Indieredefallens ist es, wenn ein Sprecher von einem anderen durch eine recht prosaische Wendung aus seiner Stimmung herausgerissen wird. Auf diese Weise entsteht eine Art von dem, was wir romantische Ironie nennen. Diese romantische Ironie geht bald stärker, bald schwächer durch eine ganze Reihe von Hoffmann'schen Erzählungen. Da platzt im „Topf" die Bürgersfrau in des Anselmus Ruf an die Schlänglein herein (I, 244), da unterbricht Heerbrand Lindhorsts Erzählung mit seinem „Erlauben Sie, das ist orientalischer Schwulst, werter Herr Archivarius". (I, 256), da wird Anselmus durch die „schnöde Baßstimme", die den Namen Serpentina unchristlich nennt, aus seinem Liebesmonolog aufgescheucht (I, 268). Der erregte Ausruf einer gequälten Seele wird von einem anderen Menschen ganz anders aufgefaßt: „'Auf ewig verloren!' schrie ich auf — 'Ja gewiß, Codille, Liebster!' meckerte eine l'Hombre spielende Bestie'." (I, 347). Mit seinem ärgerlichen Zwischenruf reißt der Arzt den reisenden Enthusiasten aus seiner gerade begonnenen Erzählung heraus (Sanktus, III, 143). Die in diesen Fällen zum Ausdruck kommende Ironie liegt nicht in der Absicht der redenden Personen, aber wir finden auch Fälle, wo sie durchaus in deren Absicht liegt, um die Erzählung anderer Personen lächerlich zu machen, so, wenn Bickert Ottmars Bild mit der zu ersteigenden Leiter ironisch weiter führt (I, 202), oder der Baron für Ottmars Traumschwärmerei nur die Worte hat: „'Gebt Acht, Ottmar wird gleich wieder auf seinem Steckenpferde sitzen, um einen Ritt in das unbekannte Reich zu machen, welches wir Ungläubigen, wie er behauptet, nur von ferne, wie Moses das gelobte Land, erblicken können'." (I, 200).

Je größer die Erregung, umso stärker ist die Erzählung in direkte Rede aufgelöst. Die Sprechenden fallen sich nicht nur gegenseitig in die Rede, sondern das Gespräch wird in abgerissenen Sätzen geführt, Satzbrocken oder Worte werden hervorgesprudelt, die Worte wollen schneller eilen, als die Gedanken sie formen können und der Redende bleibt oft im Redeverlauf hängen, was durch Gedankenstriche angedeutet ist. Ausrufe und Fragen sind häufig. „Laß los — laß los — Infamer — Verruchter! — darum Leib und Leben daran gesetzt? — ha ha ha ha! — so haben wir

Digitized by Google

nicht gewettet — ich, ich hab' die Augen gemacht — ich das Räderwerk — dummer Teufel mit deinem Räderwerk — verfluchter Hund von einfältigem Uhrmacher — fort mit dir — Satan — halt — Peipendreher — teuflische Bestie! — halt — fort — laß los!" (III, 37). „'Sie hat mich verworfen mit Abscheu — mich, den Vater ihres Kindes!' — 'Um aller Heiligen willen! Du? — Xaver! — mein Gott! — sprich wie ist's möglich?' — so rief von Entsetzen ergriffen die Fürstin." (III, 313 f.).

Ein großes Vergnügen hat Hoffmann daran, möglichst viele Personen neben- oder nacheinander auftreten und sprechen zu lassen. Vielleicht hörte er, der Musiker, dabei die verschiedenen Stimmen so wie man die einzelnen Instrumente im Orchester hört. Das möchte man vor allen Dingen glauben, wenn er mehrere Personen zu gleicher Zeit reden läßt, wobei man nur noch Brocken des Gesprächs hört, die bisweilen gar nicht miteinander in Zusammenhang zu stehen brauchen: „Ei, wie das? Haben Sie denn einen Bruder, Hr. Archivarius? — Wo ist er denn — wo lebt er denn? Auch in königlichen Diensten oder vielleicht ein privatisierender Gelehrter?" (I, 257). „Ach ich liebte — achtundvierzig — war so glücklich — ich passe — kannte nicht — Whist — der Liebe Schmerz — in der Farbe usw." (I, 39). Finden wir aber, daß mehrere Personen nacheinander reden, daß neue Personen hinzutreten und sich in das Gespräch einmischen, so macht es den Eindruck, als ob dieser Gesprächsaufbau ganz dramatisch empfunden sei. Im „Majorat" (III, 216 f.) wird zu den drei sich unterhaltenden Personen (Baronin, Adelheid, Theodor) der gerade auftretende Franz hinzugerufen, worauf sich ein wirkungsvoller Dialog zwischen Franz, Adelheid und der Baronin entspinnt. Der Baron, auf die sprechende Gruppe aufmerksam geworden, tritt nun ebenfalls sprechend an diese heran. Solche Gestaltung scheint im höchsten Grade dramatisch gedacht. Aehnliches finden wir öfters wieder, etwa bei den Gesprächen um den Kindesraub im „Gelübde" (III, 291 ff.), beim Eintritt Albans im Magnetiseur (I, 210 f.), bei der Erregung des Medardus über die Reden des fremden Malers (Elixiere, II, 115 f.).

Einzelne kleinere Züge, die mithelfen, dem Gespräch einen recht realistischen Anstrich zu geben und stark dynamisch wirken, sollen noch kurz angemerkt werden. Der Redende unterbricht sich manchmal mitten im Satz, weil er merkt, daß er im Ausdruck zu weit

Digitized by Google

gegangen ist, oder weil er sich besinnen muß: „'O', fuhr der Baron fort, 'o, wäre der verdammte Unglückskasten der Inspektorin auf blankem Eise zerbrochen in tausend Stücke, o wären Sie — doch nein! — nein!, es mußte so sein und ich bin an allem schuld'." (III, 236). „Ich hatte es über mich gewonnen, einmal wieder ins Theater zu gehen, um meines jungen Freundes Oper zu hören — wie heißt sie gleich? — ja, die ganze Welt ist in dieser Oper!" (I, 25). Muß sich der Redende während seiner Worte besinnen, sei es, um Vergangenes in sich zurückzurufen, sei es, um die Rede vorsichtig zu wägen, dann spricht er langsam und mit Unterbrechungen, was durch Gedankenstriche und Punkte angedeutet wird. So wägt der Papst jeden Satz, als er sich mit Medardus unterhält (II, 299 ff.), so besinnt sich der Fremde im „Gluck" auf seine Tiergartenbekanntschaft: „'Ich kenne Sie' — sagte er, 'Sie waren im Tiergarten — wir sprachen viel, — ich habe Wein getrunken — habe mich erhitzt — nachher klang der Euphon zwei Tage hindurch — ich habe viel ausgestanden — es ist vorüber'." Durch ausrufartige Worte, Fragepronomen und dergleichen werden die Reden sehr wirkungsvoll belebt und gleichzeitig miteinander verknüpft. Zwar die allgemeinplatzartigen Ausrufe des Berganza, wie: „wenig, höchst selten, aber wahr, der aber nur zu gerecht ist", verstärken kaum den Eindruck eines lebendigen Gesprächs, andere Ausrufe indessen dafür umsomehr: „'Wie — Was?' rief der Konrektor Paulmann. 'Ach Gott — ach Gott, auch sie faselt schon wie der Registrator'." (I, 327). „... von dem (kleinen Korridor) sie unmittelbar in Nr. 23 treten, das ist die Fremdenloge." 'Was? — Theater — Fremdenloge?' 'Ja, die kleine Fremdenloge ...'." (I, 89). „Ludwig! — es war die Sängerin! — es war das Traumbild — der Blick des ....". (Ell. VI, 97).

Digitized by Google

Der Satz.

Satzbau.

Der Leser, der weiß, daß Hoffmann sich nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der Musik und in der Zeichenkunst hervorgetan hat, wird, wenn er sich der Lektüre seiner Dichtungen zuwendet, erwarten, daß der Satzbau Hoffmanns von der Klarheit der genannten Künste beeinflußt sei, daß seine Sätze daher klar, rhythmisch und übersichtlich seien. Stellt er alsdann beim Lesen das Gegenteil fest, so wird er vielleicht zu der Ansicht neigen, Hoffmann sei in das Wesen der Musik und Zeichenkunst nie richtig eingedrungen. Eine derartige Ansicht würde nicht zutreffen, denn Hoffmann hat sich in seinen Dichtungen vielfach mit diesen Künsten beschäftigt und hat sie tief innerlich, auch im Formalen, erfaßt. Wenn es trotzdem so scheint, als hätte das Formale in beiden Künsten: Rhythmus, Symmetrie, klare Gliederung usw. auf Hoffmanns Satzbau keinen Einfluß gehabt, so müssen wir versuchen, für diese Erscheinung Gründe aufzudecken. Des Rätsels Lösung wird darin zu suchen sein, daß Musik und Malerei sich in verschiedenen Formen äußern. Es kommt deshalb darauf an, festzustellen, welche dieser Formen Hoffmann am meisten zusagten. Musikwissenschaftler versichern nun, daß er den Rhythmus als musikalisches Mittel sehr gering bewertet habe, vielmehr seien Melodie und Harmonie für ihn die Angeln gewesen, in denen Musik sich bewegt. Wenn dies richtig ist, wird es verständlich, daß auch die Sätze Hoffmanns meist nicht rhythmisch und seine Sprechtakte nicht regelmäßig sind. Daß ihm am rhythmischen Aufbau und Ablauf der Sätze nichts gelegen war, scheint daraus hervorzugehen, daß er aus seiner Lektüre wörtlich ganze Sätze und damit anderen Rhythmus in seine Dichtung herüber-

Digitized by Google

nahm,[1] so etwa im „Steinernen Herz" einen Abschnitt der Asiatischen Banise. Als Zeichner war Hoffmann Meister in der Karrikatur und in der Arabeske. Er selbst hat vielfach die Titelvignetten zu seinen Werken gezeichnet. So wie in der Arabeske die Linien sich verschlingen, nach allen Richtungen hinauslaufen und dann doch wieder zu einem Ausgangspunkt zurückkehren, so verschlingen sich auch in den Schachtelsätzen die Untersätze, scheinen vollständig aus dem Zusammenhang herauszufallen und kehren doch zum Schluß wieder in das richtige Geleise zurück.[2] Aus künstlerischen Prinzipien allein läßt sich Hoffmanns Satzbau wohl nicht befriedigend erklären. Bei Beurteilung seiner Dichtungen dürfen wir nie vergessen, daß er als Jurist fest in einem bürgerlichen Berufe stand. In diesem Berufe hatte er Verhandlungsprotokolle und andere juristische Abhandlungen in dem damals üblichen Juristenstil zu schreiben. Es ist leicht verständlich, daß dieser Stil auf den dichterischen abgefärbt und vor allem den Satzbau durch die Macht der Gewohnheit stark beeinflußt hat. Mit Einschränkungen dürften wohl die Worte von Adolf Bernhard Marx, der zu Hoffmanns Zeit am Kammergericht tätig war, Hoffmanns Verhältnis zu dieser Schreibart richtig kennzeichnen: „Die Stylisten nicht, wohl aber die preußischen Juristen hätten seine Stellung aus seinem Stil erraten müssen, denn seine Erzählungen, so geistreich und phantastisch sie sind, tragen den Stempel der damaligen Juristenschreibart, bis zu ihrer unbehülflichen Gepreßtheit und bis zu den herkömmlichen Wendungen des Metiers unverkennbar an sich."[3] Diese drei Ableitungsgebiete werden wir bei den folgenden Ausführungen immer im Auge behalten müssen, wenn wir Hoffmanns Satz richtig verstehen wollen.

Selten lassen sich Hoffmanns Sätze glatt lesen. Manche Stellen sind da durch gesteigertes Tempo, manche wieder durch Verweilen zu überwinden. Hoffmann selbst las seine Sätze auch so, wenn ich Hitzig richtig verstehe, welcher sagt, daß Hoffmann beim Vorlesen von eigenen Arbeiten über Unbedeutendes rasch hinwegeilte, die wichtigen Stellen dagegen mit fast komischem Pathos betonte und sein „Publikum aus der Tramontane brachte".[4] Das

1. Vgl. die genauen Nachweise bei Sucher, S. 14 ff.
2. Vgl. Becking, S. 588.
3. Zitiert bei Schaeffer, S. 213.
4. Hitzig, III, 19.

Digitized by Google

Verb ist oft ganz an das Ende des Satzes gerückt und kann nur in immer steigendem Tempo erreicht werden. Die Kommata müssen bald übersprungen werden, bald wirken sie wie ein Punkt, ja, wie eine Fermate. „Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alledem aus, was den Menschen (Vorwärtsdrängen nach dem Verb) in nähere Verwandtschaft mit dem Göttlichen über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muß, aus der Werkstätte geschleudert werden, (in diesem Wirrwarr von Nebensätzen bleiben wir beim Vortrag dauernd hängen) erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu beherrschen." (I, 98). „Sie werden im Zirkel des Hofes manchen bürgerlichen Gelehrten und Künstler bemerkt haben, (Pause) aber die Feinfühlenden unter diesen, (jetzt beginnt wieder das Vorwärtsdrängen nach dem Verb, wobei der Leser möglichst die Kommata wegzuschieben sucht) denen Leichtigkeit des inneren Seins abgeht, (die kommende Variation zwingt zum Verweilen) die sich nicht in heiterer Ironie auf den hohen Standpunkt stellen können, der sie über das Ganze erhebt, sieht man nur selten, (Fermate) sie bleiben auch wohl ganz aus". (II, 229).

Durch häufiges Verweilenmüssen erscheinen die Sätze zerrissen und zerhackt. Dieser Eindruck wird durch die zahllosen Parenthesen und Klammern, die jeglichen Rhythmus auflösen, noch verstärkt. Sie können wohl aus der Juristenschreibart kommen, aber sind auch typisch für Hoffmanns realistischen Sinn. Er hatte das Bedürfnis, recht klar und deutlich zu schildern. Diese oder jene Erläuterung erschien ihm indessen erst beim Schreiben notwendig, oder aber er wußte nicht gleich, wie er sie schnell in den Satzzusammenhang bringen sollte und nahm sie deshalb als Parenthese oder Klammer auf. „Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher — es war Armida — und schritt feierlich zum Klavier hin." (I, 28). „Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen ironischen Lächeln." (I, 93). „Weder Roderichs Sohn, Hubert, noch der jetzige Majoratsherr, wie sein Großvater Roderich geheißen, mochte indessen .....". (III, 197).

Digitized by Google

Das Zerhacken der Sätze kann bisweilen mit Absicht angewendet sein, um besondere Charakterisierung zu erzielen.[5] Wenn der Dichter mit seiner Darstellung einer erregten Handlung oder einem erregten Gefühl folgt, dann sucht er möglichst viel Pausen in die Sätze zu bringen, kurze Sprechtakte zu erzielen, die er oft durch Gedankenstriche voneinander sondert, um damit dem Leser Anweisung zu geben, wie er eine solche Stelle sprachmusikalisch aufgefaßt wissen will. Der Vorleser wird durch die kurzen Sprechtexte genötigt, häufig Atem zu holen und so wird der Erregung, die der Dichter erzielen wollte, wirksam Ausdruck verliehen. Nach dem Vorbild Schaeffers bezeichne ich in den Beispielen die Sprechtakte durch Striche. „Ich war wie vernichtet/, ein Eisstrom/ goß sich durch mein Inneres/ —/ besinnungslos/ stürzte ich fort/ ins Kollegium / —/ in meine Zelle./ Ich warf mich wie in toller Verzweiflung auf den Fußboden/ —/ glühende Tränen/ quollen mir aus den Augen,/ ich verwünschte/ —/ich verfluchte das Mädchen/ —/mich selbst/ —/ dann betete ich wieder/ und/ lachte dazwischen wie ein Wahnsinniger!“ (I, 24). Aehnlich „Elixiere“, S. 33 die Predigt des Medardus und im „Majorat“ S. 204 f. die Gespenstererscheinung.

Für die Satzschlüsse, insbesondere die bei bewegter Darstellung, spart sich Hoffmann gern die Pointe auf, er will überraschen. Die Ueberraschung sucht er häufig dadurch noch wirkungsvoller zu gestalten, daß er die Pointe durch Gedankenstrich vom übrigen Satz trennt. Fast nie aber wird die Pointe in einem stetigen Crescendo erreicht, noch wird der Satz mit gleichbleibender Kraft des Ausdrucks bis zu Ende geführt, sondern es ist ein ewiges Auf und Ab von Satzhoch- und -tieftönen. „Umso unerträglicher waren mir die Worte der Aebtissin, als ich in der tiefsten Tiefe meiner Seele wohl die Wahrheit derselben fühlte; (ruhiger Fluß) aber immer fester und fester beharrend in meinem Tun, mich stärkend durch Tropfen Weins aus der geheimnisvollen Flasche, (zweimaliger Ansatz zur Steigerung) fuhr ich fort, meine Predigten mit allen Künsten der Rhetorik auszuschmücken und mein Mienenspiel, meine Gestikulationen sorgfältig zu studieren (starker Rückfall in ruhigen Fluß mit Unterbrechungen) und so gewann ich des Beifalls, der Bewunderung immer mehr und mehr.“ (Leichte Steigerung zur Pointe). (II,

5. Vgl. Schaeffer, S. 208 ff.

Digitized by Google

45). „Er stieg wieder aus dem Wagen, schrieb einen zärtlichen Brief an seine gewesene Frau, worin er höflich berührte, wie zart es von ihr sei, ausdrücklich es zu rühmen, daß das Töchterlein gleich ihm ein kleines Mal hinter dem Ohr trage, und — blieb in Deutschland." (Ell. V, 87).

Außer in den Pointen sind dem Dichter alle klingenden Worte, ja auch solche Worte, die irgendeine feste Betonung haben, am Satzschluß zuwider. Er bevorzugt hier schwach betonte Verbalformen auf ‚en, -end, -enden, bringt hier die Hilfszeitverben unter. „Zudem hatten alle Gläser, die Coppola auf den Tisch gelegt, gar nichts Besonderes, am wenigsten so etwas Gespenstiges wie die Brillen, und um alles wieder gut zu machen, beschloß Nathanael, dem Coppola nun wirklich etwas abzukaufen." (III, 28). „'Ja, ja, sie regte sich, alles regte sich', sprach der Alte, lächelnd und sanft mich auf die Schultern klopfend." (III,175). „Er sprach von dem rauhen, wilden Wesen, das der alte Herr gehabt, und das sich auf die ganze Familie zu vererben schien, da selbst der jetzige Majoratsherr, den er als sanftmütigen, beinahe weichlichen Jüngling gekannt, von Jahr zu Jahr mehr davon ergriffen werde." (III, 199).

Namentlich wenn von Gegenständen oder Wirkungen der Kunst und von dem romantischen Reich die Rede ist, dann zeigt sich im Satzverlauf ein Aufschwingen zu höherem Ausdruck. Solche höherbeschwingten Perioden enden fast immer verebbend, leicht die Stimmung störend. Kurz vor dem Schluß steht nochmal ein schönbetontes Wort und dann fällt der Satz in sich zusammen. Die gleiche Beobachtung kann man vielfach in den Sätzen machen, die eine Erregung schildern. „Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnennbarer Sehnsucht erfüllen; das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono (letztes betontes Wort) fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmenden Tritten." (I, 20). „Aus den Abgründen rollten die Dünste empor und sich zusammenballend in gewaltigen Massen, strebten sie das Angesicht der Mutter feindlich zu verhüllen; die rief aber den Sturm herbei, der fuhr zerstäubend unter sie, und als der reine Strahl wieder den schwarzen Hügel berührte, da brach im Uebermaß des Entzückens eine herrliche Feuerlilie hervor, (jetzt

Digitized by Google

folgt Abklang) die schönen Blätter wie holdselige Lippen öffnend, der Mutter süße Küsse zu empfangen." (I, 254).

So wie die Sätze in sich zusammenfallen, einen Abklang haben, so haben auch Satzgruppen, die einer bestimmten Schilderung gewidmet sind, ja ganze Erzählungen einen Abklang, ein Insichzusammenfallen. In einer unserem Gefühl recht widerstrebenden Weise gibt der Dichter in diesem Abklang gewöhnlich die Wirkung einer Handlung oder eines Zustandes. Die Schilderung des Durcheinander von Worten und Musik in den „Musikalischen Leiden" wird mit dem „Es nahm sich recht artig aus" beschlossen. (I, 39), die packende Schilderung des enttäuschten Liebesgefühls in Medardus endet sehr unangenehm: „Mein Zustand war in der Tat entsetzlich." (II, 24). Der Magnetiseur klingt ziemlich unvermittelt in das „und er ist hinüber" aus und das „Steinerne Herz" in das „Es ruht".

Crescendo und Diminuendo im Aufbau von Sätzen und Satzgruppen ist nicht sehr häufig.[6] Crescendo wird erzielt, indem die Stimme einer Person immer lauter wird oder neue Personen redend hinzutreten. Im „Berganza" sind einmal beide Arten vereinigt, als der Hund sich bei Cäcilia eingeschmeichelt hat und Cäcilia und ihr Bruder auf ihm reiten (I, 133 f.): Das Jauchzen von Cäcilia und ihrem Bruder wird immer lauter, immer mehr Menschen kommen hinzu und der Jubel wächst immer mehr, bis von dem „schallenden Gelächter Wände, Decke und Boden" erdröhnen. Diminuendo finden wir ein paarmal in den „Elixieren". Hierbei wird die Stimme oder werden die Stimmen immer schwächer. Das laute Geschrei des Volkes beim Erscheinen des fremden Malers wird immer schwächer und geht über in ein von heftigem Schluchzen und Weinen unterbrochenes Gemurmel des Gebets." (II, 342 f.). Als Medardus, nachdem er Aurelie aufgesucht hat, in der Nacht von dem Lustschloß zurückkehrt, da flüstert ihm die Stimme des Doppelgängers zu. Diese Stimme wird zunächst lauter, verliert sich aber dann „im Sausen des Morgenwindes." (II, 224 f.). Im „Topf" ist bei dem Verschwinden der Schlänglein ein Diminuendo erreicht, indem die Stimme zunächst in ein Murmeln übergeht, dann nur noch ein unbestimmtes Rischeln und Rascheln wahrgenommen wird und

6. So noch Schaeffer, S. 193 ff.

Digitized by Google

schließlich eine Lichterscheinung übrig bleibt, die auch verschwindet. (I, 243).

Es sind noch eine Reihe Bemerkungen über den Satzbau anzuschließen. Als sehr wirkungsvolles Mittel braucht Hoffmann die Frage, insbesondere die rhetorische Frage. Sie zwingt den Leser, mitzudenken, mitzuleben. Die Personen erscheinen uns viel deutlicher, wenn sie in Fragen über sich selbst grübeln. So brütet Anselmus über sein ewiges Pech in Fragen (I, 239), Medardus sucht sich in Fragen darüber schlüssig zu werden, ob er das Elixier genießen soll oder nicht (II, 40). Durch Fragen können Probleme vielseitig beleuchtet und manchmal auch der Klärung nahe gebracht werden. Durch Fragen läßt ein Seelenkampf sich wirkungsvoll schildern, wie es im Don Juan geschieht: „Vergebens sucht sich Don Juan loszureißen. — Will er es denn? Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück und entflieht? Macht ihn die böse Tat kraftlos, oder ist es der Kampf von Haß und Liebe im Inneren, der ihm Mut und Stärke raubt?" (I, 90 f.). Auch Spannung läßt sich durch Fragen erzeugen: „Wie wenn er (der Vorhang) hinaufwallte? wenn Donna Anna, geängstet von gräßlichen Larven erschiene? (I, 97). Eine falsche Meinung wird durch Fragen sehr wirkungsvoll abgetan, z. B. die, daß Mozart die Don Juan-Ouvertüre in ein paar Stunden komponiert habe (I, 67), Kritik an der Welt und an ihren Zuständen prächtig zum Ausdruck gebracht: „Darf denn überhaupt ein erleuchtetes Kriminalgericht an das Wunderbare glauben?" (II, 216).

Offenbar zur Erleichterung des Satzflusses hat Hoffmann oft, seit den „Elixieren" manchmal auffällig, das zum Particip Perfect gehörige Hilfszeitwort weggelassen: „Der Beifall, ja die abgöttische Bewunderung, die dir die leichtsinnige, nach jeder Anreizung lüsterne Welt gezollt (es fehlt hat), hat dich verblendet .....". (II, 35).

Ziemlich häufig ist die Priamel. Bei ihr wird eine Reihe von Tatsachen oder Vorgängen in Sätzen oder Worten parallel aneinandergereiht, unter einem gemeinsamen Prädikat vereinigt. Die Sätze erscheinen stark überladen, sie machen nahezu den Eindruck barocker Schreibweise. Hoffmann dürfte zu diesen Priameln dadurch gekommen sein, daß sein realistischer Sinn nichts vergessen wollte, was in der Schilderung irgendwie wichtig ist und zu ihrer

Digitized by Google

Verdeutlichung beitragen kann. „Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Hasses aufloderte und nun gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: alles dieses zerreißt ihre Brust." (I, 101). „Die Menge alter Freunde und Bekannten, die ich vorfand, das freie gemütliche Leben, die mannigfachen Anregungen der Kunst und der Wissenschaft, das alles hielt mich fest." (III, 161).

Mehr aus Freude am Spiel mit den Worten scheint mir die Verwendung der Variation hervorgegangen zu sein, denn der variierende Ausdruck bringt selten eine Verdeutlichung des ersten. Häufig wird nur in der Form des Bildes der erste Ausdruck wiederholt. „Hätt' ich denn mit meinem treuen Gemüt für alles Gute und Wahre, ..., all' die köstlichen Erfahrungen, einen Schatz sogenannter Lebensphilosophie sammeln können, träte ich auf in stattlicher Menschengestalt." (Berganza). Die Variation ist nicht selten in die Form der Priamel gekleidet. „Den schmachtenden, ans Fenster heraufblickenden Amoroso, den verliebten Abenteurer zu machen, dazu war . . . . ." (Ell. V, 81).

Satzunterbrechung kann sehr wirkungsvoll angewendet sein, um das Eintreten einer neuen Handlung oder Situation zu bezeichnen. Die Unterbrechung erfolgt durch eine Apostrophe oder durch Worte, die ein mehr reflektierendes Moment zum Ausdruck bringen. Apostrophe und reflektierende Worte erregen Spannung und bereiten auf das Kommando vor. „Sie verschloß den Schrank und wollte ins Schlafzimmer, da — horcht auf, Kinder! — da fing es an, leise, leise zu wispern und zu flüstern." — (Ell. V, 232). „Mein Name wurde genannt — ich stutzte, ich horchte." Und nun folgt die Schilderung der Enttäuschung Theodors durch die Sängerinnen (Ell. V, 107).

Satzverbindung.

In den vorigen Ausführungen hatten wir schon auf Hoffmanns Perioden aufmerksam zu machen. In ruhiger und in etwas gehobener Darstellung stellen seine Sätze lange Perioden dar, in denen sich die einzelnen Teile in polysyndetischer oder relativer Anknüpfung an-

Digitized by Google

einanderreihen. Die Perioden sind häufig so ausgedehnt, daß man nahezu von einer Scheu vor dem Punkt reden kann, welcher Eindruck dadurch noch verstärkt wird, daß nicht selten ein Semikolon steht, wo wir einen Punkt erwarten würden. Beheimatet dürften diese überlangen Perioden in der Juristenschreibart sein. Durch ihre Anwendung war es seinem realistischen Sinn möglich, eine Fülle charakterisierender Einzelheiten in den Satzzusammenhang einzubeziehen: „Der Alte lächelte schlau und bedeutsam, ohne etwas zu erwidern; im Augenblick hatte er den Schlafrock abgeworfen, das Ehrenkleid, das vom Kirchgange her noch wohlgebürstet über der Stuhllehne hing, angezogen, und ehe die ganz erstaunte Frau den Mund zur Frage öffnen konnte, stand er schon, sein Sammtmützchen unterm Arm, so daß sein silberweißes Haupt in der Dämmerung hell aufschimmerte, vor dem Kutschenschlage, den indessen ein Diener geöffnet." (III, 284). „Nur Ludwig saß in seinem Hinterstübchen ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte, fantastische Welt, die ihm vor dem Flügel aufgegangen; er hatte soeben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten erklungen, in sichtbaren Noten festzuhalten gestrebt, und es sollte das Werk, wie Beethovens Kompositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen, romantischen Reiches reden, in dem wir, in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend, leben; ja, es sollte selbst, wie eines jener Wunder, in das beengte, dürftige Leben treten und mit holden Sirenenstimmen, die sich willig Hingebenden hinauslocken." (Ell. V, 114). In letzterem Beispiel nehmen wir ein Pathos wahr. Wie ist das erreicht? Durch die relativen und polysyndetischen Anknüpfungen wird der Satz nicht dauernd zerrissen, die Stimme muß erst vor dem Semikolon kadenzieren und kann sich durch den Satz hindurch ununterbrochen steigern. Von diesem Mittel Pathos zu erzeugen, wird nicht allzuhäufig Gebrauch gemacht. Als besonders bezeichnende Beispiele lassen sich dafür die Vision des Dichters im „Topf" (I, 335 ff.), die Lust des Medardus in der Frühlingssonne (II, 220), der begeisterte Schluß von „Dichter und Komponist" anführen.[7]

7. Vgl. Schaeffer, S. 212. Die musikalische Wirkung dieses Mittels hat Schaeffer sehr wohl erkannt, aber wie es zur musikalischen Wirkung kommt, das wird bei ihm nicht recht deutlich.

Digitized by Google

Sehr oft geht Hoffmanns Periodenbildung über das Maß des Faßbaren hinaus. Verschachtelungen schlimmster Art begegnen uns, es erfordert oft viel Ueberlegung, festzustellen, wie die Beziehungsworte miteinander in Zusammenhang stehen, z. B.: „Ferner bitte ich Euch, dieses kleine Kästchen, worin Waren sind, die ich in Cassel nicht brauche, und das mir beim Wandern hinderlich ist .....". (III, 50).

Die Folge von überlangen und verschachtelten Perioden kann sehr leicht das Anakoluth sein. Der Schreiber verwirrt sich beim Heraussprudeln der Perioden in eine Konstruktion, aus der er selbst nicht wieder herausfindet und zerhaut dann den gordischen Knoten, indem er seine Periode einfach in einer anderen Konstruktion fortführt. Erstaunlicherweise hat sich Hoffmann vom Anakoluth fast ganz ferngehalten, wenn wir vom Gebrauch der Priamel absehen, die vielleicht eine gemilderte Art des Anakoluths darstellt. Der Grund liegt wahrscheinlich darin, daß der Jurist in ihm solche Ungenauigkeit nicht durchlassen wollte.

Eine sehr wenig erfreuliche Folge der langen Perioden sind die Konstruktionen mit dem Partizip Präsens und teilweise auch die mit dem Partizip Perfekt. Diese, dem musikalischen Gefühl völlig widerstrebenden Konstruktionen, die die Aneinanderreihugn einer Fülle von Sätzen ermöglichen, lassen sich nur auf die damalige Juristenschreibart zurückführen. „Dasselbe gilt von dem Vorlesen in der Art, daß, die Aufmerksamkeit ganz davon abwendend, man sehr leicht einschläft oder in ernste Gedanken sich vertieft, die nach der von jedem ordentlichen Geschäftsmann zu beobachtenden Geistesdiät zyklisch eine Weile ruhen müssen." (I, 49). „.... und schaute lächelnd auf die Elegants herab, die vorübergehend und herauflorgnettierend sprachen ....". (I, 331).

Auf übersteigerte Periodenbildung geht auch der Gebrauch zurück, das Substantiv im Satzverlauf wieder aufzunehmen. Zwischen Substantiv und Prädikat haben sich nämlich beim Heraussprudeln des Satzes eine solche Menge, mit neuen Gedanken gefüllte, Nebensätze eingeschoben, daß das Substantiv so verdunkelt worden ist, daß es von neuem genannt werden muß. „Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts fantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten enthält, und also die Fantasie, die eigent-

Digitized by Google

lich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt — dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenhme, daß .....". (I, 48).

Die Perioden fehlen dann, wenn der Dichter lebhaft bewegte Handlung oder Situation schlidert, vor allem aber, wenn er aus innerer Erregung heraus gestaltet. Zwar hat er in der Erregung nicht bewußt einfache Sätze gebaut, sondern sein seelischer Drang ließ ihn einfach nicht die Muße zur Periodenbildung finden, was aus einem Brief an Hippel hervorzugehen scheint: „Heute gerade wäre ich in der Stimmung Dir manches zu sagen, was so toll, so überaus toll ist, daß ein gewisses vernünftiges etwas — ein schwarzer Punkt in einem Feuerkreise — mir jede Periodensetzung zu verderben — scheint, in der ich dieses erzählen oder lieber herfantasieren will."[8] Die einfachen Sätze, die Hoffmann in der Erregung bildet, sind jedoch nicht auch immer kurze Sätze. Wie bei den Perioden sind sie aus vielen Teilen zusammengesetzt, diese Teile sind aber nicht, wie bei der Periode, untergeordnet, sondern nebengeordnet, sie sind nicht polysyndetisch verknüpft, sondern asyndetisch, wodurch jeder Satzteil wie ein selbständiger Satz behandelt erscheint. Als trennende Satzzeichen kommen neben dem Komma, vor allem in den dichterischen Erstlingswerken, häufig Semikolon, Doppelpunkt und Gedankenstrich zur Anwendung. „Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimme: jetzt erhob er den Kopf — schnell warf er den Blick umher — die linke Hand mit auseinandergespreizten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen Akkord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des anderen Tempos angibt — die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt." (I, 19). Ein prachtvolles Beispiel bietet auch der Eingang des Don Juan. Trotzdem die Erregung manchmal aufs Höchste gesteigert ist, kommt es doch nur höchst selten zur Bildung von Ellipsen, d. h. Satzglieder, die nicht unbedingt zum Verständnis nötig sind, werden ausgelassen. Auch solche Ungenauigkeit im Satzbau hat wahrscheinlich der Jurist in ihm verhindert.

8. Briefe, I, 133.

Digitized by Google

Außer zur Darstellung der Erregung ist das asyndetische Satzgefüge sehr selten charakteristisch verwandt. Asyndetisches Gefüge bedingt Kadenz bei jedem Satz- oder Satzteilende. Die kurz aufeinanderfolgenden Kadenzen schaffen eine wirkungsvolle Betonung des männlich entschlossenen Beginnens Ferdinands in „Dichter und Komponist": „Ludwig schwieg, in sich versunken. Ferdinand stand auf; er nahm Säbel und Kaskette; wie der Kriegsgott zum Kampf gerüstet, stand er vor Ludwig, der ihn verwundernd anblickte." (Ell. V, 131).[9]

Zusammenfassend sollen ein paar charakteristische Mittel zur Herstellung von Satzverbindungen genannt werden. Sehr häufig ist die Anaphora. Sie dient dazu, die Glieder der Variation enger zusammenzufassen: „.... aber ebenso seelenvoll, ebenso in das Innerste dringend spricht es den Zustand des Gemüts aus, ..." (I, 45). Demselben Zweck dient sie auch bei der Priamel: „... und als ich nun mit dem Ausdruck des tiefsten Gefühls das Glück meiner Ehe mit dem Baron schilderte, als ich zart und lebendig in die kleinsten Einzelheiten unseres Lebens auf dem Lande einging„ als ich immer mehr des Barons herrliches Gemüt, sein ganzes Ich in vollem Glanze darstellte, ..." (II, 78). In letzterem Beispiel sehen wir zugleich, wie mit der Anaphora eine Steigerung im Ausdruck erreicht ist, welchen Zweck die Anaphora bei Hoffmann vor allen Dingen zu erfüllen hat: „Wisse Elende, daß ich, den du in deinem ohnmächtigen Wahn zu beherrschen glaubst, dich wie das Verhängnis selbst in meiner Macht festgekettet halte ..... — Wisse, Elende, daß dein Buhle zerschmettert in jenem Abgrunde liegt, ...". (II, 88).

Sehr wenig schön wirken die aus der Juristenschreibart übernommenen Verweisungen, mit deren Hilfe ganz äußerlich die Beziehungen zu Vorangegangenem hergestellt werden. Selbst in begeisterte Rede sind Verweisungen eingestreut. „Also, wie gesagt, der Student Anselmus geriet seit jenem Abend ..... in ein träumerisches Hinbrüten." (Topf). Von der Juristenschreibart her dürfte auch das, besonders in den Priameln häufige „kurz es ist so und so" herkommen. „Du bist daher überzeugt, daß eine schlanke Gestalt, die wie eine herrliche Pflanze in zartem Wuchs üppige Blätter und

9. Dies nach Schaeffer, S. 212.

Digitized by Google

Blüten treiben, aufgeschossen; ein blaues Auge, das emporblickend sich nach dem zu sehnen scheint, was die fernen Wolken verschleiern, — kurz, daß ein engelschönes Mädchen mich nicht ...." (I, 225).

Durch höchst wirkungsvolle, scharfe, treffende Antithesen sind Hoffmanns Sätze belebt. Mit Hilfe der Antithese hebt er angeschlagene Gedanken recht deutlich heraus, läßt die Personen klarer erscheinen, macht Unangenehmes noch unangenehmer, Lächerliches noch lächerlicher. Die Wirkung der Antithese beruht auf der Darstellung von Kontrasten. Kontraste bildeten das Wesen Hoffmanns: hie Alltagsmensch — dort Romantiker; hie ein für jedes Schöne empfindsames Inneres — dort eine rauhe äußere Schale, die das Innere zu verbergen sucht. Wir haben schon früher gesehen, wie sich diese Kontraste im dichterischen Schaffen geltend machen, wir können sie hier bis in die stilistischen Einzelheiten verfolgen. Mit Hilfe von adversativen Konjunktionen werden die Antithesen oft noch schärfer und deutlicher. Ein paar ausgewählte Beispiele mögen die Wirkung der Antithese zeigen. „'Waren des Mädchens Tage', fuhr Otmar in seiner Erzählung fort, 'qualvoll, so waren die Nächte geradezu verderbend'." (I, 207). „Nächst einer aufgedrungenen, aber sehr heilsamen Geistesdiät bewirkte meine Gesundheit der mir angeratene fleißige Genuß des äußerst klaren, reinen Wassers, das in xxx aus vielen Quellen, vorzüglich bei dem Theater — nicht sprudelt? — nein! — sondern sanft und leise daherrinnt." (I, 76). Besonders wirkungsvoll durch die Aprosdokese. „Donna Anna erschien ganz verändert: eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber eben dadurch in dem kleinen Duett mit dem süßen Bräutigam, der nun nachdem ihm der Himmel des gefährlichen Rächeramts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will." (I, 96). „So wenig es mir indessen an anderer Bekanntschaft fehlte, die ich mir vorzüglich durch den bischöflichen Konzertmeister, welcher mich in der Musik unterrichtete, erworben, so fühlte ich mich doch in jeder Gesellschaft, und vorzüglich, wenn Frauenzimmer zugegen waren, auf unangenehme Weise befangen." (II, 22).

Zur besonderen Hervorhebung eines Gedankens im Satz dient eine Antithese, die nicht so scharf wie die obigen, den hervorzuhebenden Gedanken erweitert oder einschränkt. In der Form kommt

Digitized by Google

diese Antithese der Variation sehr nahe. „Sie sitzen ja doch ebensogut eingesperrt in gläsernen Flaschen als ich und können sich nicht regen und bewegen, ja nicht einmal was Vernünftiges denken, ohne daß ein Mordslärm entsteht mit Klingen und Schallen." (I, 318). „.... indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen, wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief." (I, 113).

Digitized by Google

Die Metaphorik.

Beseelung.

Beseelung und Bildersprache helfen bei Hoffmann so recht mit, den Leser ins romantische Reich hinüberzuziehen. Was zunächst rhetorische Form scheint, wird bald fast unbemerkt zu einer höheren Wirklichkeit. Das Wunderbare geht vor unseren Augen auf, und wir geben uns dem Wunderbaren gern hin, das alles Leblose lebendig macht, allen Dingen menschliches Fühlen und Trachten unterlegt. Hoffmann dringt nicht in die Natur ein, um sie in ihrem Wesen zu erfassen, zu erfühlen und das Erfühlte darzustellen, er steht über der Natur und sucht sie so zu gestalten, wie sein Inneres sie haben will, er beseelt sie. In dieser Beseelung der Natur unterscheidet er sich grundsätzlich von dem die Natur erfühlenden Eichendorff.[1] Eichendorff bildet den Kosmos so wie er ist, Hoffmann gestaltet ihn zum Mythos um und deshalb wird der Kosmos mit seinen Erscheinungen wunderbar. Wir haben gesehen, daß Hoffmann die wirkliche Natur selten und nur sehr wenig ausdrücksvoll darstellt, die Natur aber, in die er seine Seele hineingetragen hat, wird lebendig und erstrahlt in glühenden Farben. Dunstmassen streben „das Gesicht der Mutter feindlich zu verhüllen". Ein glänzendes Leuchten geht durch das Tal, als der Jüngling Phosphorus einherschreitet. Die Granitfelsen neigen teilnehmend das Haupt, als Phosphorus um die geliebte Feuerlilie trauert. (Topf, I, 254 ff.). Wind und Sonne, Pflanze und Tier, alle Gegenstände suchen sich dem empfänglichen Menschen in Worten verständlich zu machen: „Der Hollunderbusch rührte sich und sprach: 'Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloß dich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.' Der Abendwind strich vor-

1. Die Trennung in Naturbeseelung und Naturerfühlung ist einer der besten Gedanken in dem Buch von Pongs.

Digitized by Google

über und sprach: 'Ich umspielte deine Schläfe, aber du verstandest mich nicht, der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.' Die Sonnenstrahlen brachen durch das Gewölk, und der Schein brannte wie in Worten: 'ich umfloß dich mit glühendem Gold, aber du verstandest mich nicht; Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet'." (I, 242). Es schnurrt die Eule ihren Vers, es redet der Mausekönig im „Nußknacker", es läutet die Türglocke ihr „klingling — Jüngling — flink — flink — spring — spring — klingling". (I, 281). Zum Maler Berthold spricht die Natur wie zu Anselmus: „Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald. — ‚Horch — horch auf — Geweihter! — vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen deinem Sinn empfänglich. — (III, 125).

Nicht nur die Natur, auch ganz abstrakte Dinge erfahren eine Beseelung. Die quälenden Liebesgedanken der Veronika werden durch das kleine, graue spottende Männchen verkörpert (I, 271), „Liebe und Wehmut tönen in holden Stimmen." (Ell. XIII, 42). Letzteres Beispiel stammt aus dem Reich der Musik. Gerade diese abstrakte und doch so erlebnisstarke Kunst hat ein paarmal Veranlassung zur Beseelung gegeben. Nicht selten fallen dort die Beseelungen aus dem Bereich des Faßbaren heraus, werden aber doch wohl meist nicht als „skurrile Seitensprünge" zu betrachten sein. „Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolossen in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolossen treten; du wirst seine süße Stimme hören, mich wiedersehen, und meine Melodien werden dein sein." (I, 23). Der Mensch, in dessen Brust die Musik wohnt, ruft „alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Inneren hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen." „Begegnest du daher, Baron Wallborn, solchen Tönen und Melodien auf Deinem Wege oder siehst Du sie, wenn Du zu einer Wolke aufschwebst unter Dir, wie sie in formmer Sehnsucht nach Dir aufblicken, so sage ihnen, Du wolltest sie wie liebe Kindlein hegen und pflegen, und Du wärest kein anderer als der Kapellmeister Johannes Kreisler." (I, 388).

Digitized by Google

Nicht immer hat sich die Beseelung zu dichterischer Erlebnisform ausgeweitet, sondern ist auch als rein rhetorische Figur stehengeblieben, die dem Ausdruck eine gewisse Beschwingtheit verleiht. „Schaue ich Deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es sehr schwer hielt, sie zu entdecken, kräftig in den natürlichsten Farben glänzend hervor." (I, 14). „Da schwieg Kell' und Hammer. (Ell. V, 74).

Bild und Gleichnis.

Hoffmanns Sprache zeigt einen außerordentlichen Bilderreichtum. Von kurzen, ganz unauffälligen Metaphern, wie „Skelett der Ouvertüre", „Zauberbuch der Partitur" bis hin zu weitausgedehnten Vergleichen geht diese Bildersprache. Eine ganz besondere Rolle spielt das Gleichnis für unseren Dichter, der die übersinnliche Welt gestaltete und doch fest auf dem Boden der Wirklichkeit blieb.[2] Er glaubte ja nicht daran, daß der Mensch als reales Wesen in eine höhere Welt eindringen könne und so wurde ihm die höhere Welt nur ein Gleichnis, das heißt, er legte immer wieder irdische Maßstäbe an, verglich mit dem Irdischen. Die „als ob" und „wie wenn" sind der stilistische Ausdruck solcher Vergleiche zwischen höherer und realer Welt.

Das Gestalten in Gleichnissen ist dem Dichter offenbar so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er auch bei Dingen im Bereich der realen Welt ganz ohne Grund das vergleichende „wie wenn" anwendet: „.... ich schien mir selbst ein anderer, und, wie von neuerweckter Kraft beseelt und begeistert, schritt ich rasch fort durch den Wald." (II, 51).

Bevor ich nun Vergleiche und Bilder nach ihren Herkunftsgebieten betrachte, möchte ich noch ein paar Bemerkungen zum literarischen Vergleich einfügen. Für ihn gilt dasselbe wie für die literarischen Anspielungen. Er erschwert häufig das Verständnis. Wer weiß denn gleich, um was es sich handelt, wenn Namen und Orte aus antiken Schriftstellern herangezogen werden, unter Um-

2. Mit der Einordnung in eine Statistik, wie sie Grahl-Mögelin, S. 118 f. gemacht hat, läßt sich über die Bedeutung des Vergleichs nichts ausmachen.

Digitized by Google

ständen sogar falsch, wie im Don Juan: „er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanteriedegen aus der Hand und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymork, durcheinanderwirft . . . . .“ (I, 93). (Aus Ariosts „Rasendem Roland“). Ganz unverständlich bleibt der Vergleich zu Beginn des „Berganza“: „Wie die Geister Ossians aus dem dicken Nebel, trat ich aus dem mit Tabaksdampf erfüllten Zimmer hinaus in das Freie.“ (I, 108). Opernpersonen, die zum Vergleich herangezogen werden, sind nur zum geringen Teil bekannt. Sehr ansprechend und leicht verständlich wirken oft Vergleiche, zu denen die Dichtungen unserer Klassiker herangezogen werden, wie etwa der Faust: „. . . . daran ist mein alter herrlicher Freund (Bach) hier auf dem Notenpulte schuld, der mich schon wieder einmal wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel durch die Lüfte getragen hat.“ (I, 36).

Vergleiche und Metaphern aus dem Reich der Natur sind nicht selten, aber entsprechend Hoffmanns Einstellung zur Natur wenig charakteristisch, meist traditionell, bisweilen phantastisch.[3] Farblos sind ferner die zahlreichen Bilder mit Blüte, blühen, Blume. Häufig erscheinen die Frauen wie Blumen und Blüten. Dem Rat Krespel ist es beim Tode Antoniens „als hinge zum erstenmal ein schöner Baum die wunderherrlichen Blüten in sein Leben hinein, und er sollte recht an der Wurzel zersägt werden, damit er nie mehr zu grünen und zu blühen vermöge.“ (Ell. V, 89). Bilder mit Keim und keimen treffen wir häufig, in folgendem Beispiel mit Blüte verbunden: „Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkels Verhängnis gebar, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fortwuchert in tausend Ranken, bis eine Blüte zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht und den Keim selbst tötet.“ (II, 4). Die Landschaft wird, abgesehen von Abgründen und Schluchten, sehr selten für die Bildersprache herangezogen, dagegen ein paarmal der Park, was wieder ein Beleg für früher Gesagtes ist: „Und so gut ist mir ja denn heute Abend geworden, so daß ich noch jetzt wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderlichen Blumen umflochtenen Irrgängen eines fantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, nicht aus den

3. Zu den folgenden Ausführungen vgl. man Grahl-Mögelin.

Digitized by Google

wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag." (I, 60). Wasser wird für die Bildersprache nur konventionell angewandt, z. B. werden mächtige Akkorde mit donnernden Meereswellen verglichen (I, 345) oder Gesang mit einem durch leuchtende Blumen fließenden, silberhellen Strom (I, 46). Naturerscheinungen wie Gewitter und Sturm haben, wie in der Darstellung, so auch in der Metaphorik Spuren hinterlassen, etwa zur Charakterisierung der Musik, wenn im „Don Juan" der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt. Eis und Glut werden in typischen Bildern für die Darstellung von Gefühlen verwendet. Gesteigertes Lebensgefühl hinterläßt immer die Vorstellung von innerer Glut: „Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goß einen Glutstrom in mein Inneres ....". (I, 93). Vermindertes Lebensgefühl, Enttäuschung, Angst, schaffen die Vorstellung eines Eisstroms im Innern, von in die Brust greifenden eiskalten Dingen: „Ich hatte den Tod, den eiskalten Tod im Herzen, ja, aus dem Innersten, aus dem Herzen heraus stach es wie mit spitzigen Eiszapfen in die glutdurchströmten Nerven."

Von den Bildern aus dem Tierreich fallen die mit Insekten und Ungeziefer ins Auge, meist zur Verdeutlichung von Widerwärtigkeiten. „Nichtswürdige Erbärmlichkeiten" sind wie „giftiges stechendes Ungeziefer" (I, 44), das Furchtbare Geschwätz des Doppelgängers ist „wie wenn der Südwind Schwärme feindlicher Insekten geweckt hat, die giftige Saugrüssel ansetzen an die blühende Saat". (II, 315). Die zahlreichen Bilder mit Flug, Flügel, Fittich, Schwinge sind fast durchweg nicht mehr als aus dem Tierreich kommend zu empfinden. In Verbindung mit der Kunst werden diese Bilder vorwiegend gebraucht, Menschen werden auf den Fittichen der Kunst getragen oder aufgefordert, sich ins Reich der Kunst hinaufzuschwingen. Ludwig („Dichter und Komponist") fordert vom Dichter, daß er sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik rüstet (Ell. V, 120).

Daß die Musik in der Bildersprache eine große Rolle spielt, kann bei Hoffmann nicht wundernehmen. Das ist bereits an anderer Stelle deutlich dargelegt und nachgewiesen worden, so daß ich mich hier auf ein paar zusammenfassende Andeutungen beschränken

Digitized by Google

kann.[4] Bilder aus dem Reich der Musik sind naturgemäß in den Erzählungen am häufigsten, die sich mit Kunst befassen, aber auch sehr stark in den „Elixieren", von den Sucher behauptet, sie seien die Uebertragung der Musik ins Literarische. Musik als Ganzes sowie ihre Ausdrucksformen: Melodie, Ton, Mißton, Harmonie, Instrumente, musikalische Termini technici sind vielfach metaphorisch verwendet. Ahnungen ängstlicher oder freudiger Art lösen akustische Vergleiche aus: „Fritz und Marie fest aneinandergerückt, wagten kein Wort mehr zu reden, es war ihnen, als rausche es mit linden Flügeln um sie her und als ließe sich eine ganz ferne aber sehr herrliche Musik vernehmen." (Ell. V, 225). In „Ton und Takt" wird das häusliche Durcheinander durch die liebe Kindermusik gehalten, „durch alle Tonarten zischelt, räuspert, brummt" eine dem Kapellmeister Kreisler widerliche Gesellschaft (I, 36), die Blicke des Barons Wallborn tönen wie Melodien (I, 389), die Kleinstädter gleichen einem in sich selbst verübten Orchester (III, 104), Mißtöne im Inneren gleichen einer zerbrochenen Laute (II, 57), auf Bickerts Gesicht zuckt es „erst leise, dann aber Crescendo durch alle Muskeln, so daß zuletzt wie ein Fortissimo solch eine über alle Maßen tolle Fratze dem Baron ins Gesicht guckte." (Magnetiseur). Zu der vorstehenden kleinen Blütenlese musikalischer Metaphorik gesellen sich Bilder aus dem verwandten Vorstellungskreis akustischer Wahrnehmungen. Donnernd und rasselnd fährt der Reisewagen durch die Gassen des kleinen polnischen Handelsstädtchens L. (III, 284), „Die Turmfahnen knarrten, es war, als rühre die Zeit hörbar ihr ewiges furchtbares Räderwerk und gleich werde das alte Jahr wie ein schweres Gewicht dumpf herabrollen in den Abgrund". (I, 342), das Gerücht, daß zwischen Euphemie und dem Baron ein näheres Verhältnis bestünde, „verscholl ebenso dumpf als es entstanden." (II, 64).

Ebenso wie die Beschäftigung mit der Musik, so hat auch die Beschäftigung mit der bildenden Kunst ihre Bilder in Hoffmanns Stil hinterlassen. Sie sind sogar zahlreicher als die aus der Musik,[5] was insofern verwunderlich ist, als Hoffmann die Musik über die Malerei stellte. Vielleicht hängt dies wieder mit seiner Neigung zum Realis-

4. Vgl. Schaeffer, insbes. S. 166 ff. und Grahl-Mögelin, S. 22 ff.
5. Nach Ausweis der Statistik bei Grahl-Mögelin, S. 118 f.

Digitized by Google

mus zusammen, denn mit Hilfe der bildenden Kunst lassen sich viel faßlichere Bilder geben, als mit Hilfe der Musik. Für die Metaphorik werden das Bild als solches, Arten der Malerei, wie Kupferstich, Porträt, Zeichnung, Skizze, Gemälde, die Farbe, die Technik des Malens und schließlich auch die Maler selbst herangezogen. Häufig ist es die Musik, die auf ziemlich traditionelle Weise durch Metaphern aus der bildenden Kunst charakterisiert wird: „... mir kommt es indessen vor, als müsse dem Komponister, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opernsujet in Verse zu bringen, so zumute werden, wie dem Maler, der von dem Bilde, das er in der Fantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen genötigt würde." (Ell. V, 117). In den „Nachtstücken" hofft der Dichter, manche Gestalt wie ein guter Porträtmaler so darzustellen, daß sie der Leser ähnlich findet. Farben werden nur indifferenziert gebraucht, höchstens mit Leuchtepitheta versehen. Dem Studenten Anselmus gehen bei Betrachtung des Fläschchens mit dem Liquor die seltsamen Abenteuer „mit glühenden Farben durch den Sinn". (I, 280).

Am hervorstechendsten sind die Bilder aus dem Reich der Lichterscheinungen. Begründet sind sie in Hoffmanns außerordentlich feinem Gesichtssinn. Sie vor allen Dingen schaffen mit an jener wunderbaren mystischen Stimmung, wie sie uns aus vielen Erzählungen entgegentritt. Sie drängen sich so in den Vordergrund, daß man für den „Topf" von einer einheitlichen Lichtbildlichkeit gesprochen hat.[6] Feuer, Funke, Entzünden, Flamme, Glut, Glühen, Licht, Leuchten, Strahl, Schimmer, Himmelserscheinungen, wie Sonne, Mond, Sterne, Blitze, sind die Worte und Dinge, an die sich die Lichtmetaphern knüpfen. Häufig ist das Bild von den feuersprühenden Augen und vom brennenden Blick: „Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werden, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen." (I, 90). Bilder mit Funke dienen vor allem zur Charakterisierung seelischer Regungen: „Cäcilia hatte noch nie geliebt, jetzt nahm sie die gereizte Sinnlichkeit für jenes hohe Gefühl und konnte das siedende Blut jenen göttlichen Funken, der sonst in ihrer Brust brannte, auch nicht

6. Vgl. Buchmann, S. 230.

Digitized by Google

verlöschen, so glimmte er doch nur mühsam fort und konnte nicht mehr zur reinen Flamme auflodern." (I, 160). Strahl, Glühen, Flamme werden zu ähnlicher Art Charakterisierung verwendet. Das Reich des Wunderbaren und das Jenseits sind Lichtreiche: Wie ein flammender Stern geht das Reich des Wunderbaren auf (I, 415), wie vom Strahlenkrans der Verklärung ist Anselmus umflossen (I, 337), Medardus trachtet immer mehr danach, die Geliebten zu erkennen, die da drüben wie im Purpurschimmer des Frührots wandeln (Elixiere). Zur Charakterisierung von Mienen und Gebärden von Personen werden nur in seltenen Fällen Lichterscheinungen herangezogen: „Belcampo ließ alle Muskeln seines Gesichts wie knisternde Lauffeuer spielen . . .". (II, 298). Die Liebe fällt zündend in das Innere.

In besonders starkem Maße lösen die Töne Bilder mit Lichterscheinungen aus, ja werden direkt als solche empfunden. Es tritt Vermischung der Sinnesqualitäten, Synaesthesie, ein.[7] Es ist sicher, daß die literarische Formung von Synaesthesien erst durch das Vorbild von Wackenroders Berglinger und Tiecks Zerbinolied möglich geworden ist,[8] sicher aber ist auch, daß Hoffmann die Musik in Gestalt von Lichterscheinungen und überhaupt von visuellen Erscheinungen empfand. Das belegt am schlagendsten eine Stelle aus „Kreislers Lehrbrief": „Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt." (I, 433). Die starken Beziehungen zwischen Musik und Gesichtseindrücken zeigen etwa die Rezension von Beethovens C-moll Symphonie, die Geschichte von Chrysostomus, der aus Moosen Melodien hört (I, 430 f.), der etwas groteske Bericht von dem Kleid in cis-moll mit dem Kragen in e-dur (I, 387). Häufiger als in Verbindung mit allgemein-visuellen Erscheinungen tritt aber die Musik mit Lichterscheinungen in Verbindung, und da sind es am häufigsten die Lichtstrahlen, die wie Töne erscheinen. Es seien ein paar Beispiele herausgegriffen: „Und jeder Laut strahlte in das Ge-

7. Hierüber ist schon viel gesagt: vgl. insbes. Fischer, der genaue Belege gibt.

8. Vgl. Jost, S. 71 . Steinert zeigt, daß sich auch schon bei Goethe und Jean Paul Synaesthesien finden.

Digitized by Google

fängnis des Anselmus hinein . . .". (I, 319). „. . . . . alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden." (I, 46). „Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde sternengleich herabschießen und Euch mit Feuerfaden umspinnen." (I, 22).

Auch Düfte sollen nach der zitierten Stelle in „Kreislers Lehrbrief" als Töne erscheinen. Diese Synaestesie ist seltener, aber für Hoffmann sehr charakteristisch. Am stärksten erscheint sie im „Topf" ausgeprägt zur Bildung des mystisch-wunderbaren Eindrucks: „Glühende Hyazinten und Tulipanen erheben ihre schönen Häupter, und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu, ...". (I, 335). „. . . . wie Liebeslaute durchwallten die Orangen- und Jasmindüfte das Boskett." (I, 358).

Zu einer recht wirkungsvollen Charakterisierung des Reichs der Töne werden öfters Riesen, Dämonen, Geister, nicht näher zu erfassende Gestalten in die Bildersprache einbezogen: „Das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort . . . . .". (Gluck). „Es ist, als träte der furchtbare Geist der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke . . . . .". (Ell. XIII, 51). Beim Anhören der Don Juan-Ouvertüre sieht der Dichter „aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken." (I, 50).

Die aus anderen Sphären stammenden Bilder Hoffmanns scheinen mir bei weitem nicht so in die Augen fallend als die hier behandelten, obwohl ihr Auftreten zahlenmäßig teilweise viel größer ist. Die Bilder aus der Sphäre der Medizin (Somnambulismus, Magnetismus etc.) spielen erst in den späteren Erzählungen eine größere Rolle. Bilder aus dem Reich der Technik und Physik sind meist konventionell, solche mit Brennpunkt und Fokus stellen sich mehr zu denjenigen, die dem Reich der Lichterscheinungen angehören. Daß „Zauber" und das „ferne Reich" in der Bildersprache eine größere Rolle spielen, ist bei dem Romantiker Hoffmann kaum zu verwundern. Die Bilder aus dem Reich der Religion, abgesehen von denen mit Satan und Teufel, dürften von allen die am wenigsten charakteristischen sein.

Digitized by Google

Die reichste Bildersprache weisen die fantastischen Erzählungen auf, von denen als schönstes Beispiel der „Topf" zu nennen ist. Wenig Bilder finden wir im „Nußknacker", weil diese Erzählung für Kinder bestimmt ist. Katechresen sind in Hoffmanns Bildersprache nicht zu finden, wohl aber hyperbolische Bilder und einmal ein läppisches: „Don Juan saß kosend zwischen zwei Mädchen und lüftete einen Kork nach dem anderen, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freie Herrschaft über sich zu verschaffen." (I, 95). Sehr hübsch und treffend sind oft ironisch-groteske Bilder: „'O', rief der Doktor lachend, 'o nur Geduld, er wird gleich auf seinem Steckenpferde sitzen und gestreckten Galopps in die Welt der Ahnungen, Träume, psychischen Einflüsse, Sympathien, Idiosynkrasien usw. hineinreiten, bis er auf der Station des Magnetismus absitzt und ein Frühstück einnimmt." (III, 140). Die Herausarbeitung von Kontrasten, auf die wir schon ein paarmal hinzuweisen hatten, findet sich in der Bildersprache wieder.[9]

9. Bei Grahl-Mögelin, S. 128 ff. sind die Kontraste zusammengestellt.

Digitized by Google

Das Wort.

Das Wort an sich.

Die verschiedenen Formen und Eigenarten, unter denen das Wort auftritt, werden wir meist auf dieselben Grundlagen Hoffmann'schen Wesens und Hoffmann'schen Schaffens zurückführen können, wie die früher behandelten Dinge. Die seelischen Spannungen, die Kontraste, musikalische und grotesk-barocke Neigungen haben auch bei der Gestaltung des Wortes ihre Spuren hinterlassen.

Wir sahen, wie Hoffmanns innere Spannungen zu einer unmittelbaren dynamischen Gestaltung hindrängten, wie die Icherzählung in ihren verschieden Arten, wie kurze Sätze die Folge davon waren. Dieses Drängen nach unmittelbarer Gestaltung macht sich in der stark verbalen Ausdrucksweise geltend. Prädikatives Verb wird vor dem farbloseren Hilfsverb mit Prädikatsnomen vorgezogen. Nur aus dem Streben nach verbaler Ausdrucksweise ist folgende Stelle aus dem „Topf" zu erklären: Anselmus ist in den Apfelkorb getreten, die Weiber schimpfen auf ihn ein, er bleibt stumm. Der Dichter, im Bestreben dies verbal auszudrücken, kommt zum falschen Ausdruck: „.... so daß er vor Aerger und Scham verstummend .....". (I, 237). Die durch die verbale Gestaltung beabsichtigte starke Bewegung im Ausdruck macht sich in der Vorliebe für Verba mit starkem Bewegungsimpuls geltend. Für Gehen finden wir: zuschießen, hinausschießen, losbrechen, daherbrausen, herbrausen. „.... auf dies Zeichen schießt der jüngere Teil der Gesellschaft auf die Fräulein Röderlein zu." (I, 37). „..... aber indem der junge Mensch hinausschoß ....". (I, 237). Bei der Schilderung von Bewegungsvorgängen gibt Hoffmann gern das Hin und Zurück der Bewegung: Hin- und hergehen, auf- und ablaufen, her-

Digitized by Google

auf- und herabspringen, heraufgezogen oder herabgelassen. Fast möchte mir scheinen, als sei diese Anwendung aus der Musik geboren, indem sich das An- und Abschwellen der Töne in dem Hin und Zurück der Bewegung wiederfindet. Zu dieser Vermutung kann man kommen, wenn man von einem Beispiel in der „Automate" ausgeht, wo das An- und Abschwellen der Töne in Worte gekleidet ist: „Wie soll ich es denn anfangen, dir das nie gekannte, nie geahnte Gefühl nur anzudeuten, welches die langsam — bald anschwellenden — bald verhallenden Töne in mir aufregten." (Ell. VI, 96).

Aehnliche Wirkung wie durch Bewegungsverba wird auch durch charakterisierende Verba erzielt. Sie sind vor allem typisch für erregten Ausdruck. In der Erregung kommt es Hoffmann nicht darauf an, auch unedle und in der Schriftsprache ungewöhnliche Verba und Substantiva zu verwenden, wie schäkern, ausfilzen, umstülpen, schlackern, Gewäsche, Steiß, Hintern, Dreck, Schnickschnack. Wendungen wie: Gesang abkreischen, eine Tonleiter hinaufjammern, Musikstücke abstümpern, eine Ouvertüre absprudeln sind in den Musikerzählungen nicht selten. Verwunderlich ist, daß der so stark zur Ironie neigende Hoffmann nicht öfters Amphibolie wie an einer Stelle des „Rat Krespel" angewendet hat: „Tischlerjungen hobelten mit Glück an gebratenen Fasanen, und hungrige Handlanger langten sich diesmal selbst die vortrefflichsten Stücke aus dem Trüffelfrikassee zu." (Ell. V, 75).

Bei der Bedeutung, die die Geräusche in Hoffmanns Dichtung spielen, wird es uns nicht wundern, wenn wir in recht stattlicher Zahl Verba finden, die Gehörseindrücke wiedergeben. Meist geben diese Geräusche, die dem Ohr wenig angenehm sind: zischen, prasseln, brausen, rauschen, klappern, rasseln, quiecken, kreischen, knirschen, knattern, blöken, schnattern, rascheln. Rein lautmalende Worte sind bei Hoffmann nicht sehr häufig, zur Lautmalerei hat er in der Hauptsache andere Mittel. Das „trau, hau, hau" am Schluß des „Berganza" ist von Tieck entlehnt,[1] lautmalende Worte finden sich ein paarmal in „Nußknacker und Mausekönig": das purr pum pum für das Schlagen der Uhr, das trott — trott — hopp — hopp für das Herumtollen der Mäuse, das knack krick krack des Nußknackers.

1. Vgl. Jost, S. 15, Anm.

Digitized by Google

Der Uebergang in die übernatürliche Welt wird oft durch hypothetische Verba, wie glauben und scheinen, vermittelt. Ueber den Zweck dieser Verba habe ich mich früher geäußert. Da der Dichter nach meinen früheren Auslassungen den Uebergang in die übernatürliche Welt nicht als wirklich empfindet, fehlt es nicht an Worten, die diesen Uebergang direkt andeuten, an Worten, die den Eindruck eines fremden Phänomens in die gewohnten Bewußtseinstatsachen bezeichnen. Derartige immer wiederkehrende Worte sind: sonderbar, wunderbar, wunderlich, geheimnisvoll, seltsam, wundervoll, magisch, unaussprechlich, merkwürdig, fremd, namenlos, unbeschreiblich. Zu den Adjektiven gesellen sich Substantive wie Wunderbares, Seltsames, Wunder, Wunderliches, Wundervolles.[2]

Im Verlauf des dichterischen Schaffens läßt sich eine starke Einschränkung im Gebrauch unschöner, aus der Juristenschreibart kommender Fremdwörter feststellen. Am schönsten ist das aufzuzeigen, wenn wir erste und zweite Fassung der „Fantasiestücke" miteinander vergleichen. Dafür ein paar Beispiele aus dem „Berganza": Erbärmlichkeit für Miserabilität, furchtbare für horrende, angeregt für affiziert. Indessen sind auch in der zweiten Fassung der „Fantasiestücke" und da besonders in den „Kreisleriana", ja sogar im „Don Juan" eine Reihe oft die Stimmung störende Fremdwörter stehen geblieben: affizieren, abstrahieren, diskurieren, subtilisieren, praktikabel, kommensurabel, Rapport, Palliativmittel. Oefters finden wir die aus Bildern aus der Reitersprache stammenden Kavalkade und Courbette. Die Fremdworte können zur wirkungsvollen Charakterisierung von Personen dienen: die Philisterhaftigkeit des Konrektors Pausmann wird durch die Fremdwörter in seiner Rede noch deutlicher und der Affe Milo durch sie noch grotesker. Manche Fremdwörter, auch Sätze aus fremden Sprachen, dürfte Hoffmann allein wegen ihrem Klang angewandt haben. Freude am Wortklang hat sicher den „Auripigment" in den „Topf", italienische Zitate in die Musikerzählungen und polnische Brocken ins „Gelübde" gebracht.

Substantiv, Verb und Adjektiv wendet Hoffmann gern in Verdoppelung oder Häufung an. Das ist ein typisch barocker Zug in

2. Vgl. Buchmann, S. 28 ff.

Digitized by Google

seiner Sprache. Der Sinn solcher Häufungen ist weniger, die zu behandelnden Dinge möglichst charakteristisch von verschiedenen Seiten her zu beleuchten, als vielmehr Stimmung und musikalische Wirkungen zu erzeugen. Alte Formeln zieht er wegen der durch Alliteration und Reim darinliegenden musikalischen Wirkung gern heran: keck und kühn, jüngferlich und zümpferlich, starr und stumm, Leben und Weben, Nahrung und Notdurft, Ruh und Rast, Feuer und Flamme, Geld und Gut, Leib und Leben, Wohl und Wehe, Tun und Treiben. Hoffmann schafft selbst gern alliterierende und reimende Verbindungen zwischen den Worten und läßt die so verbundenen Worte miteinander in Variation stehen: Herrliche heilige Musika; hell und herrlich klingend; stolprichtes, holprichtes; aus dem knurrenden, murrenden, schmeichelnden, schwänzelnden, falschen Geschlecht; schwebt und schwimmt; sie sträuben und sperren sich; zu verflechten und zu verstricken; „welcher deiner höllischen Geister ist in die Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwängt und zerrt." Um der Allitteration wegen hat er neue Worte gebildet, zu klappern ein Klippern, zu knattern ein Kracken, zu rascheln ein Rischeln.

Mit Alliteration, Reim, klingenden Gehörsverben und überhaupt Worten mit tönenden Vokalen erzielt Hoffmann Lautmalerei. „Zwischendurch — zwischenein — zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns — Schwesterlein — Schwesterlein, schwinge dich im Schimmer, — schnell, schnell herauf — herab — Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind — raschelt der Tau — Blüten singen — rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen — Sterne bald glänzen — müssen herab — zwischendurch, zwischen ein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein." (I, 241). „Uhr, Uhr, Uhren, müßt alle nur leise schnurren, leise schnurren. — Mausekönig hat ja wohl ein feines Ohr — purrpurr — pum pum — singt nur, singt ihm altes Liedlein vor — purr purr — pum pum — schlag an, Glöcklein, schlag an, bald ist es um ihn getan." (Ell. V, 232).

Wortverbindung.

Mit der Wortstellung nimmt es Hoffmann nicht sehr genau. Häufig genug schleppen Wortgruppen im Satze nach. „Hab' ich

Digitized by Google

doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen und Ziffern notiert mit der rechten Hand .....". (I, 36). „Don Juan wickelte sich aus dem Mantel und steht da in rotem, gerissenem Sammet mit silberner Stickerei, prächtig gekleidet." (I, 91). Ob dieser Gebrauch wohl aus der Juristenschreibart kommt? Um einzelne Worte im Satze hervorzuheben, zuweilen auch, um eine verblüffende Wirkung zu erzielen, trennt er die hervorzuhebenden Worte durch Bindestrich vom übrigen Satz ab: „Nicht verhehlen kann ich, daß der seltsene junge Mann seiner Geburt und ursprünglichen Profession nach eigentlich ein — Affe ist, der im .....". (I, 396).

Etwas vom musikalischen Sinn Hoffmanns zeigt sich in der Vermeidung des Hiatus, indem er bei Aufeinanderfolgen von kurzem e und Vokal das e apostrophiert: „möcht' ich sagen, lieb' ich's, da schwieg Kell' und Hammer.

Der musikalische Sinn hat verschiedentlich zu zeugmaartigen Bildungen geführt. Um Alliteration, Reim, und um klingender Worte willen hat er Worte zusammengestellt, die nicht zueinander passen. Dumpf und unvernehmlich (!) rauscht der Hollunderbusch mit den Blättern (I, 244), es raschelt der Tau (I, 241), alle erdenklichen Mittel, Ränke und Schwänke werden angewandt.

Polyptoton, also Spielen mit der gleichen Wortform, wird humoristisch und ironisch angewandt: stupideste Stupidität; die Körperformen einer Dame sind über das Ueppige heraus verüppigt (I, 141); „so bitte ich um die Barmherzigkeit ohne Barmherzigkeit die höchst zerstreuten Gedanken dem Feuer zu übergeben." (I, 64).

Mit Vorliebe verwendet Hoffmann Ausrufe. Dadurch zeigt er selbst und zeigen seine Helden, daß sie von den Dingen, die an sie herantreten, stark berührt werden, und daß sie in der Erzählung mitleben. Gleichzeitig bedeuten diese Ausrufe ein wirkungsvolles dynamisches Mittel zur Belebung der Darstellung. Wir treffen sie im Satzverlauf und als selbständige Sätze: „Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit, dem Himmel sei's gedankt! der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet." (I, 48). „Die Luft streicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! — wie ausschwellende Töne eines luftigen Orchesters." (I, 102). Hervorzuheben sind eine Reihe immer

Digitized by Google

wiederkehrender Wortverbindungen: Grausen und Entsetzen, Sinn und Gedanken, unendliche (unnennbare, unaussprechliche) Sehnsucht, Ahnung des wunderbaren (fernen) Geisterreichs, fernes romantisches Reich, höheres (geistiges) Prinzip, im Innersten zerrissen, Inbrunst des glühenden Verlangens. Dazu kommen ein paar in Antithese stehende Substantiva, die immer wieder zur Darstellung des Seelenzwiespalts Hoffmanns wie seiner Helden dienen: Schmerz und Wonne, Grauen und Lust, Entsetzen und Entzücken.

Je mehr Hoffmann ins übernatürliche Reich mit Einschluß des Reiches der Musik eindringt, umso mehr hat er die Neigung zum grammatischen Superlativ. Diese Neigung nimmt im Verlauf seines dichterischen Schaffens immer mehr zu.[3] Der Dichter kommt dazu durch seine innere Begeisterung, durch das Bestreben, das Wunderbare in den glühendsten Farben zu zeichnen. Der Leser soll dadurch gezwungen werden, sich mit auf die dichterischen Höhen zu erheben. „Aber ist das nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur, die unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf das Gemüt zu geben vermochte." (I, 46). „.... und bald fühlte er, wie aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anderes bedeuten könnten als die Worte .....". (I, 300).

Mit dem Superlativ ist in der Wirkung die Epizeuxis meist nahe verwandt. Nicht sehr häufig sind die Fälle, wo diese zu klanglichen Wirkungen verwandt wird, wie in „Uhr, Uhr, Uhren, müßt alle nur leise schnurren". Gewöhnlich ist der Zweck, wie bei dem Superlativ, eine Steigerung zu erzielen, und zwar scheint mir diese Steigerung bald im Sinne eines musikalischen Crescendo, bald in dem eines musikalischen Sforzando zu liegen. Die Epizeuxis bleibt nicht auf die Schilderung des höheren Reiches beschränkt, sondern kommt auch sonst überall zur Anwendung, besonders bei der Schilderung leidenschaftlicher Szenen.[4] Häufig finden wir sie in Verbindung mit Komperativen oder mit dem logischen Superlativ, d. h. der besonderen Hervorhebung des Eigenschaftsbegriffes durch Worte wie

3. Das ist bei Buchmann, S. 99 für die Märchen zu ersehen, dürfte aber für die Musikerzählungen auch zutreffen.

4. Nach Buchmann, S. 101 f. könnte man meinen, sie fände sich nur im Märchen.

Digitized by Google

„so", „gar". „..... immer bunter und bunter wogte die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber." (I, 17). „Immer mehr gelang es mir, die Zuhörer zu fesseln, und immer steigend und steigend, glich bald die Verehrung ....". (II, 33). „..... als Hyppolit sie vor dem Altar in seine Arme schließen wollte, tot — tot — tot niedersank." (I, 232). „..... da fing es an leise — leise zu wispern und zu flüstern .....". (Ell. V, 232). Leise — leise ist bei Hoffmann eine besonders beliebte Epizeuxis).

Steigerung vermag der Dichter schließlich auch durch die reine Wortwahl zu erzielen. Er läßt Worte aufeinanderfolgen, von denen das folgende das vorangehende in höherer Potenz bringt oder zum vorangehenden in Antithese steht: „Da muß er weinen, erschrecken, sich fürchten, sich entsetzen, wie er es nur haben will." „..... er weinte, er betete, er jubelte durch das Haus." „..... ja ich kann noch jetzt nicht an ihn denken, ohne inneren Schauer, ohne Entsetzen möchte ich sagen."

Das Epitheton.

Hoffmanns Sprache ist sehr reich an Epitheta. Diese dienen zur Erregung von Stimmung und zur Charakterisierung und Verdeutlichung. Die Epitheta, die das Reich der Töne und die Märchenwelt begleiten, sind vorwiegend stimmungweckend. Wir finden in der Vision des „Topfes" (I, 335 ff.): jauchzend, unermeßlich, unabsehbar, schön, lieblich, golden, dunkel, bunt, wundervoll, herrlich, namenlos, unendlich, seltsam, heilig; in „Ombra adorata" tief, holdselig, verklärt, kindlich, fromm, unbekannt, herrlich, unendlich, unnennbar, himmlisch, wehmütig, selig, wundervoll, innig, fern. Zu diesen Stimmungsepitheta kommen in beiden Beispielen noch die bei Hoffmann so sehr beliebten Licht- und Glanzepitheta hinzu: blendend, glühend, flammend, hell, funkelnd. Vorwiegend der Erregung von Stimmung scheinen mir auch die Verdoppelungen der Epitheta zu dienen, bei denen meist Synonyma nebeneinandergestellt werden: Kreischende, gellende, durchbohrende Stimme; unbegüterte, obskure Eltern; lebensvoll und kräftig gedichtet; ordinäres, hausbackenes Leben. Schließlich dienen wohl die in den „Elixieren" und „Nachtstücken" häufig gebrauchten „düster" und „dunkel" dazu, die Naturschilderungen besonders stimmungsvoll zu gestalten.

Digitized by Google

Die übrigen Epitheta dürften im wesentlichen der Charakterisierung dienen, doch ist Hoffmann nicht immer zur verdeutlichenden und wirkungsvollen Charakterisierung durchgedrungen.[5] Das gilt vor allem für die Epitheta bei den Naturschilderungen, was nach dem, was über Hoffmanns Verhältnis zur Natur gesagt wurde, kaum zu verwundern ist. An Farbenepitheter werden dort schwarz und golden häufiger gebraucht, grün und blau sind ziemlich selten: das blaue Firmament, grüne Wiesen und Bäume hat Hoffmann nicht gesehen. Die Blumen sind für ihn einfach bunt. Statt der Farbenepitheta verwendet er lieber Glanz- und Lichtepitheta. Seine Epitheta für Gestalt, Raum und Fläche in der Natur sind wie bei den übrigen Romantikern durchaus traditionell. Alles zum Himmel Strebende (Bäume, Blumen) ist hoch, alles zur Tiefe sich Neigende steil und jäh. Wir finden „dunkle Alleen", „lange und breite Gänge" in Alleen. Der Dichter, der sonst so stark nach Bewegung trachtet, hat für Bewegung in der Natur kein Interesse: reißende Waldbäche und die stereotyp romantische sinkende Sonne sind so ziemlich die einzigen Wendungen, in denen wir dynamisches Epitheton finden. Häufig treffen wir bei Naturschilderungen akustische Epitheta: rauschende Quellen, flüsternde Büsche, kosender Abendwird. „Dumpf" für Ferngeräusche hat Hoffmann mit der gesamten Romantik gemein: dumpfes Brausen. Wie Glanz- und Lichtepitheta bei Hoffmann zur Natur gehören, so gehört auch der Duft zu ihr: duftender Wald, duftende Jasminlaube.

Bei den Epitheta zur Personenschilderung leitet den Dichter eine höchst ausgebildete Anschauung. Nur bei der Porträtierung der „Heldin" und des „jugendlichen Liebhabers" berührt er sich im Mangel an Charakteristik mit der Romantik (Veronika, Anselmus, Traugott, Christina). Bei den Heldinnen werden nur Lippen, Augen, Haar zur stärkeren Charakterisierung herangezogen; Anselmus wird nur nach seiner Kleidung etwas stärker differenziert. In der Personenbeschreibung liebt Hoffmann vor allem das Groteske, das Barocke, Menschen, die über dem zu stehen scheinen, was die gewöhnlichen fünf Sinne wahrnehmen können. Das ist durchaus verständlich, wenn wir Hoffmanns Neigung für die Maler des Barock,

5. Ich fasse hier die Ausführungen von Rausche in Bezug auf die von mir zu behandelnden Werke zusammen.

Digitized by Google

insbesondere Callot und Hogarth bedenken. Die übermenschlichen und grotesken Personen werden in einem ganz erstaunlichen Grade lebenswahr und natürlich. Wie diese Personen nach Augen, Nase, Mund, Stimme, Kleidung gezeichnet sind, habe ich im Kapitel „Die Personenbehandlung" schon dargelegt.

Bei den Epitheta zur Gefühlsschilderung berührt sich Hoffmann vielfach mit allgemein romantischem Empfinden. Es sind vor allem die Unlustgefühle, die eine starke Attribuierung durch Epitheta finden. Sehr stark sind die aus der Sphäre der Lichtempfindungen stammenden „dunkel, düster, schwarz" benutzt: dunkle Gefühle, düstere Verzagtheit. Hell ist dagegen nur selten, wir finden ein paarmal „helle Verzweiflung". Für besonders gesteigerte Gefühle, wie Schmerz, Wehmut, Elend, Lust, verwendet Hoffmann gern „höchst" und „tief", auch „bitter" ist ziemlich häufig. Wir finden „innere Gefühle", was eigentlich eine Tautologie ist, da Gefühle an sich schon innerlich sind. Auch bei den Gefühlsschilderungen sind wieder die mit Feuer und Licht zusammenhängenden Epitheta, wie heiß, kalt, glühend, brennend, zahlreich. Außerordentlich stark sind die dynamischen Epitheta, namentlich in Bezug auf persönliche Gefühle. Sie betonen oft bis ins Extrem das Vernichtungsmoment: Tötend, schneidend, herzzerreißend, durchbohrend, zermalmend, zerstörend, wild, rege, heftig. Von den bei Novalis so beliebten Epitheta mit un- bevorzugt Hoffmann „unbeschreiblich" und in den von mir behandelten Werken namentlich „unnennbar". Für das Gefühl des hilflos den Dingen Gegenüberstehens verwendet er fast allein unter den Romantikern „grenzenlos, trostlos, namenlos" — letzteres ständig im „Topf". „Brünstig und inbrünstig", die vor allem in den „Elixieren" häufig sind, hat er durchaus nicht immer in erotischem Sinne gebraucht. Doch hat er sie über die anderen Romantiker hinausgesteigert. Ohne Vorbild sind „rasend, wahnsinnig". Innig bezieht sich meist auf Gefühle der Zuneigung: innige Freude, inniges Wohlgefallen. Für den Liebhaber der Geselligkeit ist das Epitheton „gemütlich" typisch. Epitheta für die Gefühle ruhiger Heiterkeit sind sehr selten; froh, fröhlich, heiter fehlen fast ganz. Epitheta des Schreckens und Grausens haben nur Tieck und Hoffmann. Hoffmann geht in ihrer Anwendung noch ein ganzes Stück über Tieck hinaus: höllisch, teuflisch, heillos, verderblich, verdammlich, sündig, frevelig. Besondere Stärke erhalten die Ge-

Digitized by Google

fühlsschilderungen durch die Steigerung der Epitheta. In Häufungen werden sie zusammengeballt, fast alle treten in den Superlativ, Antithesen wirken verstärkend. Eine besonders beliebte Antithese besteht darin, dem Gefühl der eintretenden Kälte ein schon vorhandenes der Hitze gegenüberzustellen: „eine eiskalte Hand griff in dies glühende Herz". Oxymoron findet sich nur in wenigen charakteristischen Formen, indem einen ein Unlustgefühl bezeichnenden Substantiv ein lustvolles Attribut vorgesetzt wird: krampfhaftes schmerzvolles Entzücken, himmlischer Schmerz, wonnevoller Schmerz. Typisch für den Hoffmann'schen Geist sind die ironischen Epitheta, durch die er in pikanter Weise charakteristische Seitenhiebe austeilt. Die Ironie ist meist nur im Zusammenhang mit der Erzählung zu erkennen, nur vereinzelt auch außerhalb des Zusammenhangs, z. B. „ungeziemliche Verrücktheit", „spasmatischer Fagott", „lungensüchtige Flöte".

Akustische Epitheta finden wir bei Naturschilderungen, sehr stark bei Personenschilderungen und auch bei der Darstellung von Vorgängen und Zuständen.[6] Wenn zu einem Vorstellungskomplex akustische Vorstellungen gehören, dann werden diese epithetisch durch ein Wort oder eine Wendung herausgehoben. Das ist am stärksten in den „Elixieren" zu beobachten. „.... er sank röchelnd zu Boden, daß es dumpf im Korridor widerhallte." (II, 90). „Am Ziele! — rief er, sich noch einmal nach mir umwendend, feierlich und stark, daß das Gewölbe dröhnte." (II, 211). „Alles bewegte sich still und feierlich, selten von dem rasselnden Geräusch eines Wagens unterbrochen." (II, 142).

6. Vgl. Schaeffer, S. 186 ff.

Digitized by Google

Schluß.

Am Schlusse einer wissenschaftlichen Arbeit darf die Frage nach ihrem Zweck gestellt werden. Der der vorliegenden Arbeit ist, mit beizutragen zum Verständnis der Werke eines Dichters, der wie nur wenige sich über die irdischen Hemmungen ins Reich der Kunst emporzuschwingen vermochte, der trotz dichterischer Entgleisungen immer wieder zur wahren Dichtung zurückkehrte. Die Arbeit konnte bei dem heutigen Stande der Hoffmann-Forschung nicht immer Neues bringen, teilweise konnte sie schon Gesagtes nur zusammenfassen und in die Grundgedanken einordnen. Indessen scheinen in ihr doch eine Reihe von Fragen aufgeworfen zu sein, die von der Forschung bisher noch kaum berührt und in dem hier betrachteten Zusammenhang nicht gesehen worden sind. Es ist versucht worden, diese Fragen einer Lösung entgegenzuführen. Wenn die Arbeit dazu beizutragen vermag, Bausteine für eine künftige Hoffmann-Biographie zu liefern, die wissenschaftlich und auch seelisch-künstlerisch dem Dichter und seinem Kunstwerk völlig gerecht wird, dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

Digitized by Google

Literatur.

Auf Vollständigkeit ist kein Wert gelegt. Nur die für die Arbeit wichtige Literatur ist zitiert.

Als Hoffmannausgabe wurde die von Carl Georg von Maaßen zugrundegelegt: E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe. München und Leipzig 1912 ff. Da diese Ausgabe noch nicht vollständig ist, mußte daneben nach der von Georg Ellinger zitiert werden. (Abgekürzt: Ell.): E. T. A. Hoffmanns Werke, bei Bong Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart.

Brief- und Tagebuchstellen sind nach den Ausgaben von Hans von Müller zitiert: E. T. A. Hoffmann in persönlichem und brieflichem Verkehr, Berlin 1912; E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe, Berlin 1915.

Literatur zu Hoffmann.

Becking: Zur musikalischen Romantik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, hgg. v. P. Kluckhohn u. E. Rothacker, Bd. II, 1924.

Czerny, Johann: Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Oesterreichische Schulprogramme, 1907/1908.

Ellinger, Georg: E. T. A. Hoffmann. Hamburg und Leipzig 1894.

Fischer, Ottokar: E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen. Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 123.

Grahl-Mögelin, Walter: Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns, Diss., Greifswald 1914.

Harich, Walther: E. T. A. Hoffmann, Berlin 1920.

Hitzig, Julius Eduard: E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß, Stuttgart 1839.

Hornbogen, Alfred: E. T. A. Hoffmann und die bildende Kunst. Diss. Jena 1922 (Masch.).

Jost, Walter: Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann, Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. Deutsche Forschungen, hgg. von F. Panzer und J. Petersen, IV. Frankfurt a. M., 1921.

Klinke, Otto: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkt eines Irrenarztes. Braunschweig und Leipzig 1902.

Kroll, Erwin: E. T. A. Hoffmanns musikalische Anschauungen. Diss. Königsberg 1909.

Digitized by Google

Margis, Paul: E. T. A. Hoffmann. Eine psychographische Individualanalyse. Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung. Hgg. von Stern und Lippmann. Leipzig 1911.

Mausolf, Werner: E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater. Germanische Studien, hgg. von E. Ebering, VII. Berlin 1920.

Rausche, Charlotte: E. T. A. Hoffmanns attributives Empfinden. Diss. Halle 1923/24 (Masch.).

Raydt, Olga: Das Dämonische als Stilform in den literarischen Werken E. T. A. Hoffmanns. Diss. München 1912.

Sakheim, Arthur: E. T. A. Hoffmann, Leipzig 1908.

Schaeffer, Carl: Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hgg. von E. Elster. Marburg 1909.

Schaukal, Richard v.: E. T. A. Hoffmann. Zürich—Leipzig—Wien 1923.

Schissel v. Fleschenberg, Otmar: Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels. Halle 1910.

Sucher, Paul: Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann. Paris 1912.

Literatur zur Romantik.

Buchmann, Rudolf: Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, hgg. von O. Walzel; Neue Folge VI. Leipzig 1910.

Huch, Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.

Petrich, Hermann: Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.

Steinert, Walter: Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, hgg. von E. Litzmann VII. Dortmund 1910.

Walzel, Oskar: Deutsche Romantik. Leipzig und Berlin, Bd. I 1923, 5; Bd. II 1926, 5.

Literatur zur Stilistik.

Elster, Ernst: Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. II, Stilistik. Halle 1911.

Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. Leipzig, Berlin 1923.

Friedemann, Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, hgg. von O. Walzel, Neue Folge VII. Leipzig 1910.

Forstreuter, Kurt: Die deutsche Icherzählung. Germanische Studien, hgg. von E. Ebering, 33. Berlin 1924.

Meyer, Richard M.: Deutsche Stilistik. München 1913.

Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung, Bd. I. Marburg 1927.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1923.

— Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.

Digitized by Google